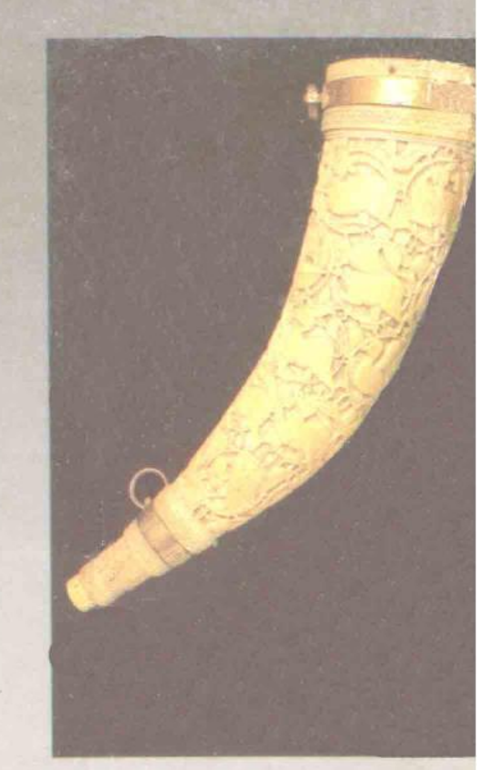
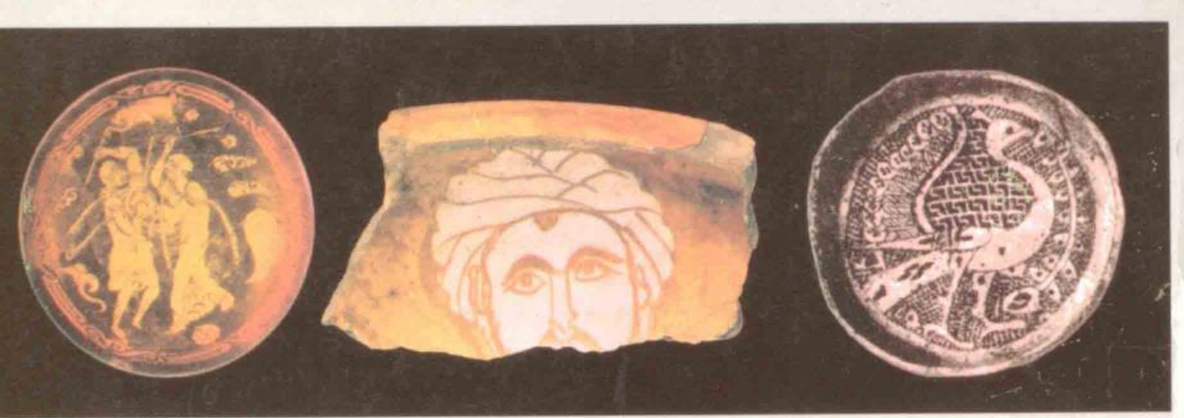
الفنون الإسلامية في العصر الفاطمي



أ.د
محمود إبراهيم حسين





دار غريب
للطباعة والنشر والتوزيع
القاهرة



فهرس الموضوعات

صفحة

الباب الثانى
الدراسـة التحليليـة

الخاتمـــة

مقدمة الجزء الأول

وقع اختيارى على التصوير فى العصر الفاطمى كوضوع للدراسة فى هذا البحث وقد كان السبب في ذلك ما يتميز به العصر الفاطمى عما سبقه من العصور من نهضة فنية رائعة تركت آثارها فى كل جوانب هذا العصر ، ذلك أن العصر الفاطمى بصفة عامة كان عهد مجد سواء من الناحية الفنية أو التاريخية ذلك لأن مصر الفاطمية بقيت ثلاث قرون على الأقل إلى حين ظهر السلاجقة فى منتصف القرن الحادى عشر الميلادى دولة قوية بين دول العالم الإسلامى بعد أضمحلال سلطان العباسيين فى العراق وقبل سقوط الأمويين فى الأندلس مما ساعدها على أن تكون محط الأنظار من قبل رجال الفن والفنانين . . ومن ها أصبحت مركزاً لهم .

وعلى الرغم من أن هناك دراسات متعددة للفن الفاطمى بصفة عامة . إلا أن التصوير الفاطمى رغم ازدهاره لم يحظى بنفس الأهتمام . . ولذا قررت أختيار هذا الموضوع لعدم استيفاء الباحثون لدراسته على الرغم من صعوبته البالغة وذلك :

١ - لعدم وجود مخطوطات مصورة باقية من هذا العصر .

٢ - قلة المادة التى تبحث فى موضوع التصوير الفاطمى وتشتتها فى مصادر مختلفة .

إلا أن هذه الصعوبات لم تزدنى إلا اصرارا على دراسة الموضوع وقد حاولت التغلب على عدم وجود مخطوطات مصورة وقلة الأوراق المصورة التى ترجع إلى العصر الفاطمى بدراسة التصوير الفاطمى على الورق المصور والجدران بالإضافة إلى مواد الفنون التطبيقية الأخرى ، وحددتها بالخزف والعاج وهما ميدانان واسعات أيضاً للتصوير الفاطمى . . ولذا فإن كلمة «تصوير» فى بحثى هذا تعنى «الرسوم بالألوان» أو تمثل شئ عن طريق الخرط أو بواسطة الكتل والأحجام .

وقد قسمت هذه الرسالة إلى بابين بالإضافة إلى المدخل والخاتمة . وقد عرضت فى المدخل بصورة موجزة للتصوير المصرى قبل عصر الفاطميين من العصور الأولى فى مصر حتى العصر الفاطمى .

أما بالنسبة للباب الأول فقد قسمته إلى خمسة فصول :

الفصل الأول :

درست فيه موقف المذهب الشيعى من قضية الإسلام والتصوير وقد اعتمدت فى ذلك على الكتب التى وضعها أئمة الشيعة .

الفصل الثانى :

عرضت فية للتصوير الفاطمى على الورق وقد حاولت فيه جمع كل ما كتب عن هذا الموضوع ومناقشته ثم محاولة نسبة عدد من الأوراق المصورة إلى العصر نفسه .

الفصل الثالث :

فقد درست فيه التصوير الفاطمى على الجدران[١] وعرضت للتصاوير الجدارية الفاطمية ، فى مصر والتصاوير الجدارية ، التابعة للمدرسة الفاطمية نفسها خارج مصر وقد ناقشت الآراء السابقة فى ها الموضوع وحاولت الوصول إلى رأى جديد .

الفصل الرابع :

تعرضت فيه للتصوير الفاطمى على الخزف وقد درست فى هذا الفصل التصاوير الأدمية وقسمتها إلى قسمين : تصاوير ذات طابع أرستقراطى وتمثلها تصاوير الشراب والطرب والموسيقى والرقص والصيد . ثم موضوعات ذات طابع شعبى وتشمل موضوعات الأعمال اليومية وبعض الموضوعات التى تتعرض للجانب الترفيهى فى حياة هذه الطبقات الشعبية . ودرست بعد ذلك التصاوير ذات الطابع الدينى . ثم ثم التصاوير التى تمثل موضوعات تتعلق بالحيوانات وعرضت فيها للحيوانات الأليفة والمفترسة .

وكذلك عالجت الأمر بالنسبة لتصاوير الطيور . ثم تعرضت لتصاوير الكائنات الخرافية على الخزف وبعد ذلك لموضوع الامضاءات الموجودة على الخزف ، وحاولت أثبات أنها للمصورين مع مناقشة الآراء التى كتبت من قبل فى هذا الموضوع . ثم عرضت بعد ذلك للأسماء المعروفة من مصورى الخزف ومحاولة أثبات الشخصية المنفردة

(١) هناك تصاوير جدارية فاطمية الطراز داخل الكنائس القبطية . وقد أستبعدتها من هذا البحث ، وذلك لأننى سوف أدرسها كموضوع مستقل فى بحث مقبل .

لكـــل منهـم فى رسومة ، كما أضـفت إلى الأسماء المـعروفة عدد آخر مـن الأسماء الجديدة .

الفصل الخامس :

تناولت فيه الـتصاوير الفاطمية على العـاج تبعاً للتقسيم السابـق للموضوعات ذات الطابـع الأرستقراطذى والـتى تمثلها مـوضوعات الشراب والـطرب والموسيقـى والرقص والصيد . . ويلـى ذلك تصاوير الحيوانات الأليفـة والمفترسة والطيور الأليفـة والبرية ثم تصاوير الكائنات الخرافية .

أما الباب الثانـى فقد قسمته إلى فصلـين إحداها للدراسة المقارنة والآخر لـلتأثيرات المختلفة على فن التصوير الفاطمى .

الفصل الأول :

قمت فيه بعقد دراسـة مقارنة بين التصاوير الفاطمية علـى الورق والتصاوير الجدارية والتصاوير الموجودة عـلى مواد الفنون التطبيقيـة الأخرى من خزف وعاج ، مع الإشارة فى كثير من الأحيان للموضوعات التصويرية الموجودة على مواد الفنون التطبيقية الأخرى من خشب ونسيـج وزجاج وغيرها . وقد قمت بدراسة الموضوعـات المصورة فى المدرسة الفاطمية ، وتعرضت لمشكلة تسمية هذه التصاوير وهل ما تحتويه موضوعات أو مناظر ، ثم درست التصاوير الأدمية تبعاً للتقسيم الموضوعى الذى سرت عليه فى الفصول السابقة وأوجهخ التشابه والاختلاف بين تصميمـات الموضوعات التصويرية على الورق والجدران والخزف والعاج . ثم محاولة عقد مقارنة بين هذه التصميمات وتصميمات التصاوير التى تحوى الموضوعات نفسها فى سامرا وكذلك فى إيـران والدولة البيزنطية . ثم تناولت فى الفصل نفســه دراسة تحليلية للرسوم الأدمية الـسابقة وعرضت فيه لرسم الشـعر واللحية والشارب والوجه والأيدى والأقدام على مواد التصوير المختلفة وطريقة تنفيذ هذه العناصر على كل مادة من المواد التى أستعطها المصور الفاطمى فى الرسم عليها . ثم مقارنة ذلك كله بالـتصاوير فى سامرا ثم الـتصاوير الإيرانية والـبيزنطية المعاصـرة . . وأعقب ذلك دراسة لطريقة التعبير عن الحالة النفسية والانفعالية والتعبير عن الحركة على مواد التصوير المختلفة . ومقارنة ذلك أيضاً بتصاوير سامرا بالإضافة إلى التصاوير الإيرانية والبيزنطية

المعاصرة . ثم درست بعد ذلك الملابس الفاطـمية التى وردت فى التصاوير وقد حاولت تسميتـها بأسمائها مسـتعيناً فى ذلك بالقـواميس والكتب التى درسـت موضوع الملابس بالإضافة إلى المصادر التاريخية المختلـفة وتشمل هذه الملابس أغطية رؤوس وأردية ثم ما يلبس فى الأقدام والسيقان . . ثم تعرضت بعـد ذلك لدراسة متعلقات الأثاث من مقاعد ومناضد وأكواب وكؤوس وصحون بالإضافة إلى دراسـة الآلات الموسيقية وأنواعها وتتبع أصولها . . ثم درست بعـد ذلك الأسلحة الفاطمية التى وردت فـى التصاوير وحاولت تتبع أشكالها وطريقة استعمالها مستعيناً فى ذلك بالمصادر التاريخية بالإضافة إلى الكتب اللغويـة . ثم عرضت بعد ذلك لـلعمائر والمبـانى التى وردت فى هذه التـصاوير سواء أكانت أبنـية دينية أو مدنيـة أو حربية . . ثم تناولت بـالبحث تصاوير الحـيوانات فى الأماكن الأخرى . . ثم دراسـة تحليلية للطريقـة التى نفذت بها تصاوير الحـيوانات على المواد المختـلفة ثم دراسة الـرسوم الطيور تـبعاً للـتقسيم الـسابق . . م دراسة لتـصاوير الكائنات الخرافية ومقـارنتها بتصاوير الكائنات على المواد المختـلفة ثم أعقب ذلك دراسة مقارنة بـين أشكال الكائنـات الخرافية التى وردت عـلى التصاوير الـفاطمية والتـصاوير المعاصرة لها فى إيران وكذلك التصاوير البيزنطية .

الفصل الثانى :

فقد ناقشت فيه التأثيرات المختلفة على فن التصوير الفاطمى تبعاً للتقسيم التالى :

أولاً : تأثيرات مـحلية وفيها تـناولت بالدراسة للعـلاقة بين الفاطميـين وبين الأقباط نم رعاياهم ثم تأثير التصوير القبطى على التصوير الفاطمى .

ثانياً : تأثيرات المـشرق الإسلامى خاصة التـأثيرات الآتية من العـراق وإيران . . وسبق ذلك دراسة للعلاقات السياسية بين كل من العراق وإيران من جهة والدولة الفاطمية من جهة أخرى .

ثالثاً : تأثيرات غربية وأقصد بها التأثيرات البيزنطـية واليونانية على فن التصوير الفاطمى مبتدأ بدراسة العلاقات السياسية بين كل من الدولة البيزنطية والامارات الإيطالية من جهة وبين الدولة الفاطمية من جهة أخرى .

وأختتمت بحثى بالإشارة إلى ما توصلت إليه من نتائج .

مدخل إلى موضوع البحث

التصوير المصرى
قبل الدولة الفاطمية



موجز لفن التصوير المصرى قبيل العصر الفاطمى

أن التقاليد الفنية القديمة لكل شعب من الشعوب تلعب دوراً هاماً وفعالاً فى تطوير الفن عند هذا الـشعب عبر العصور المختلفة . فـتقاليد فن التصوير فى العـصر الفاطمى ماهى إلا حصيلة تجارب وخبرات جاءت نتيجة للتطـور التاريخى للمجتمع المصرى بفنونه المختلفة ونـتيجة لذلك فقد اسـتطاع المصور الفاطمى صـياغة أبداعاته الفنـية على الورق والجدران والخزف والعـاج وفقاً لما يميزه كمـدرسة مستقلة للـتصوير تختلـف عن مميزات المدارس التصويرية والأخرى المعاصرة فالتصويـر الفاطمى لم يبدأ من فراغ بل أننا يمكن أن نرى محاولات الرسم والتـصوير فى عصر ما قبل التاريخ فـى رسوم المصور المصرى على سفح تل (بناحيـة شطب الرجال) وبها شكل فيل يتبعه خرتـيت ثم وعل كبير بين صغيريه ومن خلفهما غزال وملامح التصويـر المصرى فى تلك الفترة تتمثل فى حيوانات كسبع البحر والحمار وبعضها يمثل صيد ومراكب[1] .

وفى العـصر الفرعونـى كان من المتبـع أن تغطى سطـوح الجدران فى مقابـر ملوك الأسرات المختلفـة بطبقة من الملاط للـتصوير عليها وكـأن المصور فى تلك الفتـرة يتميز بتـقليـد الطبـيعة ورقـة الأحساس والحيـوية فضـلاً عن أن حركـات الأشخاص تمـيزت بالرشاقة . . أما رسوم الحيوان والطير فهى أكثر طرافة وتنوعاً[2] .

وفى العصر المسيحـى فى مصر سجلت رسوم لبعض المناظر التى تمـثل حياة العائلة المقدسة وكذلك بعـض القديسين أو بعض ما ورد فى الكتاب المـقدس من قصص وذلك على الحوائط فى الأديرة وأماكن العبادة ، وكانت هـذه الحوائط مصنوعة غالباً من الطين أو الطوب الـنيئ وتطلى بـالجبس . أما حوائط المـعابد المصرية الـقديمة وأعمدتهـا التى استعـملت فى العبـادة فـى العهـد المسيحى فـقد رسمت علـيها الصور مبـاشرة أن كان سطحها أملس أو طليت بالجبس لتغطى النقوش القديمة لتصلح بعد ذلك لتسجيل المناظر الجديدة[3] ومما سبق يتضح أن المـصور المصرى فى العصر المسيحى رسم بـنفس الطريقة

(١) محمد حماد ، التصوير فى التراث المصرى حتى العهد القبطى ، القاهرة ١٩٦٤ ، ط ٢ ، ص ١٢ .

(٢) محمد عزت مصطفى ، التصوير المصرى القديم ، ج ٢ ، ص ٤٤ .

(٣) محمد حماد ، المرجع السابق ص ٦٣ .

التـى تواردت مـنذ أقـدم العـصور وهـى طريـقة الـتصـوير بـالألوان المـذابة فـى الماء (الفرسك)[١]. فيلاحظ أن المصور المـصرى فى هذا العصر كان ماهراً فـى أعطاء الصورة الأشكال المسيحية التى يمكن معرفتها بـسرعة . كما أن أشخاصاً فى البداية كانت ترتدى ملابس كلاسـيكية وهى نفس المـلابس التى كان يرتـديها الأشخالص فى الأمـبراطورية الرومانية الشرقية .

ثم أخذ الرسوم تتطور لتصبح جامدة وتـفقد الحركة والحياة ويتضح ذلك فى أشكال راكبى الخيول ، وهم يقتـلون التنين فى التصاوير الموجودة فى الكـنائس كما أن ملابس الأشخالص أصبحت غير كلاسيكية[٢] .

أما تصاوير المخطوطات الـقبطية فإن العدد الذى وصل إلينا منـها كان قليل جداً . وكان يميـز هذه الصور طابع الخـشونة الواضح فـى أشكال الوجوة إلا أنهـا كانت ذات ملامح معبرة[٣] . وبالنسبة للموضوعات المصورة فى العصر المسيحى كانت معظمها عبارة عن القصص المـسيحى بالإضافة إلى بعض الـرسوم التى تميزها روح الدعابـة مثل لوحة مصنوعة من الطين محفوظة بالمتحف القبطى قوم الرسم الموجود عليها صورة تمثل وفد من الفيران عند القط العجوز ، وقد رفع أحد الفيـران علماً أبيض رمزاً للتسليم . وربما كان يقصد الملك أو الحاكم الظالم ، أما الفيران فهم الرعية الضعيفة المغلوبة على أمرها[٤] .

كذلك زخـرف المصور المصرى فى الـعصر المـسيحى الحوائط والأفاريز يـصور من الطيور والحيـوانات فترى ضمن رسوم تلـك الفترة صيادى الوحوش كـالأسود والغزلان والأرانب ، وكذلك صيادى الأسماك .

كما تعد المنسوجـات القبطية أيضاً ميدان رائع للصتـوير سواء أكانت رسوم آدمية أو حيوانية[٥] وكذلك مناظر الصيد والمحاربون ، وصـور الراقصات والراقصون الذين كانت رسومهم تـتكرر مع المحاربين بالـتبادل وكانت تصاويـر الأشخاص فى البداية قـريبة من

---

(١) د. مراد كامل ، حضارة مصر فى العصر القبطى ، ص ١٤٤ .

(٢) Ross E.D., The Art of Egypt Through The Ages. London 1939, p. 57.

(٣) Ross E.D., The Art of Egypt Through The Ages of Op. Cit., p. 58.

(٤) د. محمد حماد ، المرجع السابق ، ص ٧٦ .

(٥) ديماند ، الفنون الإسلامية ، ترجمة أحمد عيسى (ط ٢ ، القاهرة ١٩٥٨) ص ٢٧ .

الطبيعة وكذلك الأمر بالنسبة للحيوانات والطيور ثم أخذ طابع التحوير يدب فيهما[١] .

أما بالنسبة للتصوير المصرى فى العصــر الأموى فيتضح بصفة خاصة فى هذه الفترة المبكرة على مواد الفنون التطبيقية ذلـك لأنه لم يصل إلينا من مصر صوراً على الورق أو صوراً جدارية بل وصل إلينا التصوير على قطـعة من نسيج الكتان الأبيض هى عبارة عن عمامـة من الكتان الأبيـض يزخرفها شريـط أفقى منسوج بـالصوف الأحمر يتـألف من مناطـق فى كل منـطقة حمـامة وأسلوب رسـم الحمام والمنـاطق المحيطـة به يمثل نـفس الأسلوب السابق على هذا العصر فى مصر فيما عدا أضافة الكتابة العربية التى تشير إلى صاحب هذه العمامة وكذلك تاريخها[٢] . وهناك لوح خشـبى يرجع إلى الفترة نـفسها زخارفـة تنحـصر فى منـاطق مربـعة بداخـلها وحـدات زخرفية مـن طيور ، وأسـماك ونباتات[٣] ، وأسلوب التصوير فيـها بصفة عامة لا يبعد كثيراً عن أسـلوب التصوير فى الفترة السابقة على هذا العصر .

ويمكن القول بصفة عامة أن التقاليد الفنية للبيئة والمجتمع المصرى التى كانت سائدة فى مصر قبل الإسلام بالإضافة إلى الروح الجديـدة التى جاء بها الإسلام إلى مصر كانا العنصران المؤثـران فى التصوير الإسلامى المصرى فـى العصر الأموى[٤] ، وكانت أهم مميزات التصـوير فى تلك الفترة التجـريد الشديد والبعد عن الواقـع وأزدياد الاتجاه نحو التحوير مع الركاكة فى الرسم وكانت الألوان السائدة فى تصاوير تلك الفترة هى الأحمر والأصفر والأخضر المعروف أن هذه الألوان كانت سائدة فى الفن القبطى[٥] .

أما النسبة للفترة العباسية فإن أهم ما يميزها فى التصوير المصرى فى تلك الفترة هو أن التصويـر بدأ يتأثر بالعـناصر التصويريـة الفارسية سواء مـن ناحية أسلبهـا الفنى ،

(١) زكى حسـن ، زخارف المنسوجات القبطيـة ، مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة ، المجلد ١٢ ج أ سنة ١٩٥٠ ، ص ٩٣ .

(٢) حسن الباشا ، فن التصوير فى مصر الإسلامية (القاهرة ١٩٦٦) ط ١ ، ص ٣٢ .

(٣) فريد شافعى ، الأخشاب المزوقة فى الطراز الأموى ، مجلة كلية الآداب ، ديسمبر ١٩٥٢ ص ١١٠ .

(٤) محمد مصطفى ، الخزف الإسلامى ، القاهرة ١٩٥٦ ، ص ٣ .

(٥) زكى محمد حسن ، الفن الإسلامى فـى مصر (القاهرة ١٩٣٥) ص ٨٦ ، فريـد شافعى ، الأخشاب المزوقـة فى الطراز (القـاهرة الأموى ، ص ١١٠ ، حسن البـاشا ، التصويـر الرسلامى فى العصور الوسطى (القاهرة ١٩٥٩) ص ١٦٢ ، سيد اسماعيل كاشف ، مصر فى عصر الولاة ، ص ١٥٥ .

يتضـح ذلك من صورة لمنـظر صيد علـى قطعة من نـسيج الصوف مـحفوظة بالمـتحف الإسلامى بالقـاهرة . وقوام المنظر فارس يعـدو بفرسة وفى أسفل الصـورة حيوان أشبه بالأسد وفى أعلاها وعل والصـورة مليئة بالحركة والحيوية ، بالرغم مـن التحوير الظاهر فيها نتيجة التأثـيرات العباسية الممتزجة بالتأثيرات الفارسية فـى العصابة الطائرة الموجودة فى رقبة كل من الأسد والوعل[١] .

ثم أخذ الأسلوب المـصرى فى التصوير يدخـل مرحلة أخرى مع بداية تـغير شكل النظـام السياسى عـلى أثر دخول ابن طولـون مصر واستقـلاله بها . والحق أن الـفترة الفاطمية إذا كانت تمثل فترة النضج لفن التـصوير المصرى وتميزه بشخصية مستقلة ، فإن الفترة الطولـونية كانت تمثل التمهيـد لهذه المرحلة ، ذلك أن المجتمع المـصرى نفسه فى العصر الطولونى كان يـتميز بنفس الصفات التى كانت تميز المجـتمع المصرى فى العصر الفاطمـى مع الأخذ بعين الاعتبـار أن مصر فى العصر الطـولونى كانت رغم استـقلالها الذاتى تدين بالتبعية والولاء لعاصمة الخـلافة وأن مصر فى العصر الفاطمى كانت مركزاً لخلافة مستقلة ذلـك أن المصادر التاريخية ألقت الضوء على المجتـمع المصرى فى العصر الطولونى وذكرت أن من أبرز عيوب هذا المجتمع ظاهرة أنتشار الحانات والخمور والملاهى وإن كانت هذه المـصادر لم تشر صراحة إلـى وجودها إلا أن الأوامر المتكررة بـأغلاقها توحى بانتشارها[٢] ، كما كثرت أيضـاً مجالس الغناء فى عهد أولاد أحـمد بن طولون حيث كانـت تقام الحفلات وتجمع الجوارى وتـنثر الدنانير الـذهبية على المغنـيات وعلى سبيـل المثال فقـد عرف خمارويـة بن أحمد طولـون باللهـو والمجون والبذخ فـى الحياة والأسراف فـى الشرب حـتى أنه كـان يشرب أربـعين رطلاً مـن نبيـذ مصر المـعروف بالشبراوى ومـن يشرب رطلاً يستطيع أن يشـرب من غيره أرطالاً[٣] . وكذلك عـرفت الكثير من الآلات الموسيقية أيام الطولونين منها العود والدف والصاجات النحاسية[٤] .

---

(١) حسن الباشا ، المرجع نفسه ، ص ٣٤ .

(٢) المقريزى (تقـى الدين أحمد) والمواعظ والاعتبار بـذكر الخطط والآثار ، ط بولاق ١٢٧٠ هـ ، ج ١ ، ص ٦٨ ، ٦٩ .

(٣) المقريزى ، الخطط ، ج ٢ ، ص ١٠٩ .

(٤) المقريزى ، الخطط ، ج ١ ، ص ٣٣ .

ولعل عرض ما سبق من مظاهر الحياة الاجتماعية فى مصر فى تلك الفترة يلقى ضوء على أحوال فن التصوير ذلك أن المصور يعكس مجتمعة من خلال تصاويره مع مقارنه ذلك بالتصاوير الفاطمية التى عكست حيلة المجتمع المصرى فى موضوعات تصويرية مختلفة ونفس الأمر بالنسبة للتصوير الطولونى الذى لابد وأن تصاويره كانت صدى لمظاهرة ، وهو ما تثبته النماذج القليلة التى وصلت إلينا من تلك الفترة .

ولقد اهتم الطولونيون بالتصوير وأقبلوا على استخدامه فبنوا القصور وزخرفوها بالصور تقليداً لما كانت عليه الحال فى عصر الخلافة فى سامرا وقد أشارت المصادر التاريخية إلى ما فعله خمارويه فى بستانه ، وتلك التماثيل الخشبية التى تمثله ومغنياته[1] .

التصوير الطولونى على الورق :

ينسب إلى العصر الطولونى عدة تصاوير مرسومة على الورق[2] وقد أكتشفت فى مدينة الفيوم ، وأشار إليها الأستاذ Frimal فى ١٨٨٥م ، والمجموعة التى تنسب إلى العصر الطولونى موجودة لدى الأرشيدوق رينر Erzhazog Rainer ، وأقدم هذه الصور عبارة عن ورقة عليها صورة ربما كانت جزء أخير من كتاب ويوجد فى الجزء الأيمن للورقة أربعة أسطر مكتوبة باللغة العربية والتى من المحتمل أن تمثل بقايا نص كتب على عجل أما الجزء الأيسر فيحتوى على أثنى عشر سطراً ، أما عن ظهر الورقة فهو يكاد يكون خالياً .

وفى أسفل الورقة توجد شجرة ذات ألوان مشرقة قوية وفيها فاكهة باللون القرمزى والفروع والجذع ملونة بلون أخضر معتم ومحدد بلو أصفر ، ومحتويات النص المكتوب لم يمكن تحقيقها لتلفها ، وأسلوب الكتابة يرجع إلى القرن الثالث الهجرى التاسع

(١) المقريزى ، الخطط ج ١ ، ص ٤٨٨ ، ابن تعزى بردى ، النجوم الزاهرة ج ٣ ص ٥٣ .

(٢) Thomas W. Arnold and Adolf Grohma n; The Islamic Book Germany, 1929, p. 3 ، حسن الباشا ، فن التصوير فى مصر الإسلامية ، ص ٣٧ . ، أحمد تيفور ، التصوير عند العرب ، (إخراج د. زكى محمد حسن) القاهرة ١٩٤٢ ، ص ١٨٦ ، جمال محرز ، التصوير الإسلامى ومدارسه ، القاهرة ١٩٦٢ ، ص ٢٣ .

الميلادى والـتصويرة السابـقة خطوطهـا غليظة وهى مــن حيث التكـنيك الفنى تـذكرنا بالـتصاوير المـرسومة علـى البردى الإغريـقى ويبدو أنـه ليس هنـاك علاقة بين الـنص والصورة، وقد أرجع الأستاذ Frimal هذه الصورة إلى القرن العاشر الميلادى[1] . بينما أرجعـها كـلاً من Grahmann و Arnold إلى القـرنين الثالـث الهجرى والـتاسع الميلادى[2] أى إلى العـصر الطولـونى . . وقد أتفق كـل من أحمد تـيمور[3] ، وزكى حسن[4] ، وحسن الباشا[5] أيضاً على نسبتها إلى العصر الطولونى .

وهناك صورة أخرى ممزقة تتألف من خمس قطع متآكلة لونها يميل للأصفراروعندما جمعت هذه القطع أعطتنا ورقة كاملة مقاسها ١٦ × ١٤,١ سم وفى هذه الصورة يوجد نص مكتوب بحـبر بنى قاتم بخط يد متدربـة وهو يرجع لنهاية القرن الـثالث الهجرى ويوجد فى الجهــة اليسرى ما بين ثلاث وخمـس أسطر والنص أسفله صـورة تمثل امرأة ذات شعر طويل ، وصورة شخص ذو رقبة رفيعة . والـصورة بصفة عامة خشنة الخطوط والمسافة المتروكـة للمنظر التصويرى تبـدو صغيرة جداً حتى أن الرأسين تلـمـان السطر الأخير من النص . وصورة المـرأة يخيل إلى من يراها أنها جالسة وتـبدو أرجلها مزدانة بالخلاخيل وأصابع أقدتامها تكاد تصل إلى جبهتها وتمسك بيدها اليسرى رجلاً ، ويدها اليمنى تمسك بيد الرجل اليسرى وتلتـف يد الرجل اليمنى حول كتفها الأيمن . ونلاحظ فى الصورة أن شعر المرأة وكذلك شعر الرجل ولحيته كلها منرسومة بلون أسود معتم ، ويذكرنا رســم شعر المرأة برسم لـشعر رأسى رجل عابد رســمها فنان قبـطى ، وذكرها الأستاذ كارتشك فى كتابه[6] ويبدو شعر المرأة مفروق من منتصفه ، ويتدلى شعر السيدة جهة اليمين واليسار وعيونها واسعة . ويـلاحظ على الصورة أن الرجل والسيدة يواجهان

(١) The Islamic Book, Op. Cit., p. 3.

(٢) Ibid, p. 4.

(٣) أحمد تيمور ، التصوير عند العرب ، ص ١٧٦ .

(٤) زكى حسـن ، الفن الإسلامى فى مصر ، ص ١١٢ .

(٥) حسـن الباشا ، فن التصوير فى مصر الإسلامية ، ص ٣٨ .

(٦) The Islamic Book, Op. Cit., p. 4 ، أحمد تـيمور ، التـصوير عنـد العرب ، ص ١٨٦ ، ١٨٧ ، زكى حسـن الفن الإسلامى فى مصر ص ١١٢-١١٣ ، حسـن الباشا ، فن التصوير فى مصر الإسلامية ، ص ٣٨ .

بعضهما فالصدر والوجه متواجهان ، بيـنما رسمت الأقدام جانبية وهو أسلوب شائع فى التصوير القبطى .

أما بالنسبة للألـوان فنجد أن شعر السيدة وكذلك وجنتاهـا مرسومين بلون أسود ، وهناك صورة أخرى مقاسها ١٣,١ × ٩,٨ سم وقد جاءتنا من حـفائر الأشمونين وهى تشكل نصف الجزء الشـمالى من ورقة كبيرة وربما كانت تختص بمـجموعة من النوادر ، ومن الجهة اليمنى يـوجد سبعة أسطر وهى تشكل نصاً لازال باقياً ويـستكمل النص فى ظهر ورقة وقوامه سطرام أسفل الرسم والكتـابة باهتة ذات لون بنى قاتم وهى ترجع إلى نهاية للقرن التـاسع أو بداية القرن العاشر وقوام المنظر التصويـرى يرى شخص ملتحى جالس يرتدى ثوباً طويلاً ملتصقاً بجسم فى الجانب الأيسر من الصورة ولكن لسوء الحظ فأن صورة الشخص تبدو نصف ممزقة وهى مقسمة بخطوط فاصلة سميكة ذات لون أسود والنصف الأيمن للوجه طويل ، ويبدو أن الرجل يـنظر إلى شئ مسطح مرسوم أمامه أما عن القـسم الأيمن من الصـورة فنجد فى قـمته معنيـات متشابكـة مجموعة مـن الخطوط المتموجة المتـوازية ملتصقة ببعضهـا وهناك تشابه بين هذه الزخرفـة ، والزخرفة الموجودة على ثـوب يرتديه شخـص مرسوم على الـفريسكـو القبطى كـما أن الأشكال المتـموجة المتقاطعة وجدت مرة أخرى فى باطن عقد فى البـلاطة الشمالية الشرقية من جامع أحمد بن طولون فى القاهرة .

التصوير الجدارى فى العصر الطولونى :

ومن المؤسف أنه لم يصـلنا من الصور الجدارية فى العصر الـطولونى شئ يمكن أن نتبع فى ضوئه أسلوب الرسم فى تلك الـفترة والحق أن ندرة الصور الجدارية ظاهرة عامة فى الفن الإسلامى سواء فى العصر الطولونى أو فى غيره من العصور . فى مصر أو فى غيرها من البلدان ولكن ليس السبب فى ذلك أن المـسلمين لم يقبلوا عليه أو يعرفوا هذا النوع من التصويـر وأنما يرجع السر فى ذلك إلى أنه من المعروف أن الـتصوير قد حظر دخوله المساجد ، وغيرها من العمائر المدينة خشية الأنحراف إلى الوثنية ولذلك أنعدمت الصور الجـدارية فى هذه الأماكن الـدينية الإسلاميـة التى جرت العـادة بالمحافظة علـيها وإبقائها على حالها . واقتصر تزيين الجدران بـالصور على الأماكن الغير دينية ولا سيما

القصور والحمامات . وهذه بدورها تتعرض لظروف مختلفة من تخريب وهدم كما يجرى عليها كثـير من التعمير والتجديد ويـحل محلها غيرها من المدن لاتى يـقدر لها أن تظل مأهولة بالسكان[١] .

وعلى الخزف أتسمت الصور الطولونية بطابـع التحوير بصفة عامة والبعد عن الواقع والأسلوب المعـتمد على الخطـوط المحدودة مع قليل من الخـطوط الداخلية ويـتضح ذلك بصفة خاصة على الخزف ذى البريق المعدنى[٢] . أما الوجوه الأدمية فمعظمها زقرب إلى الوضعة الثلاثـى الأربعا ، وتبدو العينان فيـها مجرد دائرتين فى وسط كل منـهما نقطة ويفصلـهما عن بعضهـما فى معظم الأحيان خـطان متجاوران يمثلان الأنـف ويمتدان من الجبهة إلى الفم الذى مـثله المصور على هيئة خط عريض أو نقـطة أو دائرة غير كاملة . والواقع أن هذا الأسلوب فى الرسم الذى انتشر عـلى الخزف الطولونى وجد له مثيل في بعض الصور الجدارية فى سامرا . ومن الموضوعـات التى انتشرت على الخزف الطولونى وكانت ثدى للمجتمع فى تلك الفترة رسـم أدمى يمثل موسيقياً يعزف علي عود أو رجلاً يقصد متربعا[٣] .

وهناك صحن آخر من الخزف عليه رسم يمثل قارباً صغيراً بزدواته ومجاديفه وأعلامه وتحته رسوم ثلاث سمكات تجرى فى الماء[٤] .

أما بالنسبـة لرسوم الحيوانات على الخزف الطـولونى فتقليدية جداً ، هـذا بالرضافة إلى التـصاوير الطولونـية الموجودة علـى النسيج التـى تميزت التصـاوير عليها بـالحركة والحيوية والقرب من الواقع والقوة فى التصوير ، يتضح ذلك فى صورة أرنب على قطعة من الكتـان السميك يظهر فـيها اعتماد المصـور على اختلاف الألوان فى توضـيح بعض

---

(١) حسن الباشا ، فن التصوير فى مصر الإسلامية ، ص ٤١ ، ٤٤ .

(٢) Kuhnel, Die Islamische Klein Kunst, Berlin, 1928, S. 132 ، تشير د. سعاد ماهر إلى عدم وجود تصاوير أدميز تنسب إلى العصر الطولونى وأن هذه التصاوير ترجع لإيران .

(٣) Aly Bahgat et Felix Massaul, La Caramique Muslamn (Le Caire, 1930) PL. 11.V.

(٤) زكى حسن ، الفن الإسلامى فى مصر ، ص ١٠٧ - لوحة ٢٨ . ، حسن الباشا ، المرجع السابق ، ص ٤٥ .

التفاصيل مثل تجويف الأذن وشكل البطن والعين[1] ، ويتضح الأسلوب الطولونى المتأثر بأسلوب سامرا على قطعة من الخشب بها صورة طائرين متقابلين بينهما زخرفة نباتية .

وهكذا يمكن تقسـيم أدوار التصوير المصرى الإسلامى حتى العـصر الفاطمى بأدوار متعددة ومختلفة :

١ - طور الاقتـباس والتقلـيد ويشمل عـصر الخلفاء الـراشدين والدولة الأمـوية وأوائل العباسية .

٢ - طور الممارسة والابتكار ويشمل عصر الطـولونيين ذلك أن صناعة التصوير فى أول الأمر كانت لا تتجاوز حد الاقتباس والتقلـيد حيث كان العرب يقلدون ما كان بين أيديهم من صــناعة اليونان والرومان ويقتـبسون منها دروساً ساعدتهــم على ممارسة فنهم وانـتاج صناعة جديـدة إلى أن دخلت صناعــة دور الممارسة والابتكــار حيث اشتغل العرب بصناعته وانتشر فــى عهد ابن طولون ووصل إلى مستوى من الجمال الفنى جدير بأن يورثه فخوراً للدولة الفاطمية .

(١) زكى حسن ، الفن الإسلامى فى مصر ، ص ١٠٨ .



الباب الأول

الموضوعات التصويرية

الفصل الأول : **موقف المذهب الشيعى من قضية الإسلام والتصوير**

الفصل الثانـى : **التصوير الفاطمى على الورق**

الفصل الثالـث : **التصوير الفاطمى على الجدران**

الفصل الرابـع : **التصوير الفاطمى على الخزف**

الفصل الخامس : **التصوير الفاطمى على العاج**




الفصل الأول

موقف المذهب الشيعى من قضية الإسلام والتصوير

يعتبر التعرض لقضية التصوير والإسلام من الأمور الميسورة وذلك لأن هذا الموضوع قد تناوله كثير من الباحثين بالدراسة والتمحيص[1] .

---

(١) زكى محمد حسن ، التصوير عند العرب، ص ١١٧، الفن الإسلامى فى مصر ، ج ١ ، ص ١١١، التصوير فى الإسلام عند الفرس ، القاهرة ١٩٣٠ ، ص ١٨ ، كنوز الفاطميين ، القاهرة ١٩٣٧ ، ص ٨٦ ، الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامى ، القاهرة ١٩٤٠ ، ص ٧٩ ، فنون الإسلام ، القاهرة ١٩٤٨ ، ص ١٦٣ .

Zaky M. Hassan Thc Attitude ofg Islam Towards Painting, pp. 1-15.

حسن الباشا ، التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى ، ص ١٠ ، فن التصوير فى مصر الإسلامية، ص ١١ .

جمال محمد محرز ، التصوير الإسلامى ومدارسه ، القاهرة ١٩٦٢ ، ص ٥ .

محمد عبد العزيز مرزوق ، الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين ، القاهرة ١٩٧٤ ،ص ٢٠٨ .

كردى على ، الإسلام والحضارة العربية ، القاهرة ١٩٣٤ ، ج ١ ، ص ١٠٥ .

سلامه موسى ، تاريخ الفنون وأشهر الصور ، ص ٢٧ .

محمد عبد الجواد الأصمعى ، تصوير وتجميل الكتب العربية فى الإسلام ، ص ٢١ .

Creswell, Early Muslim Architecture, Vol. I, p. 70.

Note On Attitude of Islam Towards Painting, p. 16.

Blocht, Muslim Painting, London 1929, p. 10.

Ettinghausen (R.), Arab Painting, Skira 1962, p. 12.

Ricc (D.T.), Islamic Painting, London 1972, p. 29.

Islamic Art, London 1965, p. 17.

Lane (A.), Early Islamic Pottery, London 1953, p. 6.

Pope (A.), A survey of Persian Art, Oxford 1938, Vol. 3, p. 1909.

Hautecour et. Wiet, Les Mosquees du Caire, Paris 1932, p. 182.

Kuhnel (E.), La Miniature En Orient, Paris 1922, p. 2

Arnold (T), Painting in Oslam, Oxford 1928, p. 11.

Enani (A.), Beurtilung der Bilder Frag im Islamenach der Ansicheimes Muslim, Berlin, 1927.

ولكن من الملاحظ أن هذه الدراسات السابقة كلها كانت تتعرض لهذه المشكلة بدراسة الآيات القرآنية التى تحدثت عن موضوع التصوير أو تحدثت عن موضوعات تتعلق به ، ثم دراسة الأحاديث النبوية التى عرضت لموضوع التصوير من خلال كتب الحديث أو الفقه السنى ، وبعد ذلك يخرجون برأى وقد قال بعضهم بأن التصوير محرم فى الإسلام وقال البعض الآخر بأن التصوير مكروه ، وقال البعض الثالث بأنه مباح وأنه لم يحرم ولم يكره .

ورغم تلك الدراسات المتعددة لهذا الموضوع إلا أن أياً منها لم يتعرض للمذهب الشيعى بالتفصيل . وقد زاد ذلك من الغموض المحيط بموقف المذهب الشيعى من هذا الموضوع ، ذلك لأن الشيعة كانت لهم كتبهم الخاصة فى الحديث كما كانت لهم أيضاً طرقهم الخاصة فى الاستدلال على الأحاديث الصحيحة من غير الصحيحة[(١)] .

ونظراً لعلاقة موضوع البحث «التصوير فى العصر الفاطمى» بهذه القضية ، والفاطميون كانوا شيعة ، أصبح من الأجدر بى القاء نظرة على الموضوع ، وسوف أعرض لهذا الموضوع تبعاً للمنهج الآتى :

١ - موقف القرآن الكريم من هذه القضية .

٢ - موقف الأحاديث النبوية كما وردت فى كتب الشيعة .

(١) الشيعة : جاء هذا اللفظ فى القرآن الكريم فى عدد من الآيات كقوله تعالى : ﴿ وَدَخَلَ الْمَدِينَةَ عَلَىٰ حِينِ غَفْلَةٍ مِّنْ أَهْلِهَا فَوَجَدَ فِيهَا رَجُلَيْنِ يَقْتَتِلَانِ هَٰذَا مِن شِيعَتِهِ وَهَٰذَا مِنْ عَدُوِّهِ ﴾ (سورة القصص، آية ١٥) . . أو فى قوله تعالى : ﴿ إِنَّ الَّذِينَ فَرَّقُوا دِينَهُمْ وَكَانُوا شِيَعًا لَّسْتَ مِنْهُمْ فِي شَيْءٍ ﴾ (سورة الأنعام، آية ١٥٩) . . وقال صاحب المحيط «شيعة الرجل بالكسر اتباعه وأنصاره ، ويقع على من يتولى على الواحد والاثنين والجمع والمذكر والمؤنث وقد غلب هذا الاسم على كل من يتولى أو يوالى عليا وأهل بيته حتى صار أسماً لهم خاصاً ، وجمعه أشياع وشيع «القاموس المحيط» مادة شيع وأساس الخلافات بين الشيعة وغيرهم هو مبدأ الإمامة فهم يرون أن النبى ﷺ عند عودته من حجة الوداع نزل مكاناً يعرف «بغديرخم» وفيه أعلن لمن كانوا معه رغبته فى تنصيب على خليفة من بعده ، دوايت، رونلدس ، عقيدة الشيعة ، ص ٩-٢٢ .

أولاً : موقف القرآن الكريم :

لا نجد فى القرآن الكريم نصاً صريحاً يدل على التحريم أو حتى الكراهية ، ومع هذا فقد فسر بعض الباحثون آيات القرآن على أنها تفيد التحريم أو الكراهية واعتبر البعض الآخر أنها ليست لها علاقة بالموضوع . . وفيما يلى هذه الآيات القرآنية :

الموقف الأول : ﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِنَّمَا الْخَمْرُ وَالْمَيْسِرُ وَالأَنصَابُ وَالأَزْلامُ رِجْسٌ مِّنْ عَمَلِ الشَّيْطَانِ فَاجْتَنِبُوهُ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ ﴾[1] .

الموقف الثانى : قوله تعالى عن إبراهيم عليه السلام : ﴿ إِذْ قَالَ لأَبِيهِ وَقَوْمِهِ مَا هَذِهِ التَّمَاثِيلُ الَّتِي أَنتُمْ لَهَا عَاكِفُونَ (٥٢) قَالُوا وَجَدْنَا آبَاءَنَا لَهَا عَابِدِينَ (٥٣) قَالَ لَقَدْ كُنتُمْ أَنتُمْ وَآبَاؤُكُمْ فِي ضَلالٍ مُّبِينٍ (٥٤) قَالُوا أَجِئْتَنَا بِالْحَقِّ أَمْ أَنتَ مِنَ اللاَّعِبِينَ (٥٥) قَالَ بَل رَّبُّكُمْ رَبُّ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ الَّذِي فَطَرَهُنَّ وَأَنَا عَلَىٰ ذَلِكُم مِّنَ الشَّاهِدِينَ (٥٦) وَتَاللَّهِ لأَكِيدَنَّ أَصْنَامَكُم بَعْدَ أَن تُوَلُّوا مُدْبِرِينَ (٥٧) فَجَعَلَهُمْ جُذَاذًا إِلاَّ كَبِيرًا لَّهُمْ لَعَلَّهُمْ إِلَيْهِ يَرْجِعُونَ (٥٨) ﴾[2] .

الموقف الثالث : فى قوله تعالى عن سليمان عليه السلام : ﴿ يَعْمَلُونَ لَهُ مَا يَشَاءُ مِن مَّحَارِيبَ وَتَمَاثِيلَ وَجِفَانٍ كَالْجَوَابِ وَقُدُورٍ رَّاسِيَاتٍ اعْمَلُوا آلَ دَاوُودَ شُكْرًا وَقَلِيلٌ مِّنْ عِبَادِيَ الشَّكُورُ ﴾[3] .

وهناك بالإضافة إلى الآيات السابقة بعض الآيات القرآنية التى وصف فيها الله عز وجل نفسه بالمصور[4] .

ويبدو لى أن الآيات السابقة لا تشير صراحة إلى عملية التحريم خاصة وأن لفظ الأنصاب الوارد فى الموقف الأول المقصود منها الأحجار الكبيرة الحجم . . أما كلمة

(١) قرآن كريم ، سورة المائدة ، الآية ٩٠ .

(٢) قرآن كريم ، سورة الأنبياء ، الآيات ٥١-٥٩ .

(٣) قرآن كريم ، سورة سبأ ، الآيات ١٢ ، ١٣ .

(٤) قرآن كريم ، سورة آل عمران ، آية ٦ ، سورة الحشر ، آية ٢٤ ، سورة غافر ، الآية ٦٤ .

التماثيل والأصنام التى وردت فى قول إبراهيم لقومه فيبدو أنه قصد بها التماثيل وليس الصور ، بل وحدد نوعية التماثيل المستخدمة لعبادة «الأصنام» . أما بالنسبة للآيات التى وصف فيها الله عز وجل نفسه بالمصور فربما كان المقصود بهذا اللفظ فى حديث رب العالمين هو الخالق المبدع والإنسان مهما كانت قدرته فأنه لا يبلغ حتى القليل من هذا الخلق والأبداع وربما جاءت شبهة التحريم فى هذه الآيات نتيجة لأن الله قد ذكر فى أسمائه فى بعض الآيات أنه المصور ولذا فقد خشى الفقهاء من أن استخدام لفظ تصوير ومصور عند البشر سوف يحدث نوع من المضاهاة بين الخلق والخالق كما أنه لا يجوز لهم مضاهاته فى الخلق . .

وهكذا يتضح من العرض السابق أنه بالنسبة للقرآن لم يرد نصاً صريحاً يفيد التحريم أو الكراهية أو عكس ذلك ، وربما ذلك هو السبب فى الاجتهادات المختلفة للفقهاء . .

ثانياً : الحديث الشريف :

اختلفت الأحاديث فيما بينها فى مسألة التصوير ، ويمكن تقسيمها إلى ثلاث مجموعات :

١ - ما يوحى بالتحريم المطلق :

«عن محمد بن يحيى عن أحمد بن محمد بن عيسى عن محمد بن خالد والحسين بن سعد عن القاسم بم محمد الجوهرى عن على بن حمزة عن أبى بصير عن ابن عبد الله الصادق قال : قال رسول الله أتانى جبرائيل وقال : «يامحمد أن ربك يقرؤك السلام وينهى عن تزويق البيوت . . قال أبو بصير ، قلت : وما تزويق البيوت فقال : تصوير التماثيل»[1] .

٢ - ومنها ما خفف الأمر قليلاً وحرم نوعاً فقط وهو المجسم (النحت) قيل :

«عن محمود بن يعقوب عن أبيه عن حماد بن عيسى عن حريز عن محمد بن

(١) محمد بن الحسن «الحر العاملى» ، وسائل الشيعة فى تحصيل مسائل الشريعة ج ٣ ، ص ٦ .

سمسلم قال : سألت أبا عبد الله الصادق عن تماثيل الشجر والشمس والقمر فقال : لا بأس مالم يكن شيئاً من الحيوان»[١] .

٣ - وما جاء فى وسائل الشيعة أيضاً:

«عن شعيب بن واقد عن الحسين بن زيد عن الصادق عن آبائه أن رسول الله نهى عن التصاوير ونهى أن ينقش شئ من الحيوان على الخاتم»[٢] .

ومن الملاحظ أن نماذج الأحاديث السابقة التى أوردتها أنها لا تفيد المنع كما أنها لا تفيد أباحة التصوير .

ومما سبق يتضح أن القرآن الكريم لم يرد فيه نصاً واضحاً يفيد تحريم التصوير أو أباحته كما أن الأحاديث الشريفة اختلفت فيما بينها ، فبعضها حرم التصوير ، والبعض الآخر حرمه تحريماً مشروطاً وعلى هذا فإن حكم التصوير فى الإسلام عند الشيعة خضع لمبدأ الاجتهاد[٣] ، ذلك أن الشيعة كما يتضح من كتبهم الفقهية يختلفون عن السنة فى هذه النقطة ، ذلك أن السنة يعتقدون بأن باب الاجتهاد قد قفل بعد أئمة الفقه الأربعة : «أبى حنيفه ، مالك ، الشافعى ، أبى حنبل» أما علماء الشيعة فأنهم يبيحون لأنفسهم الاجتهاد فى جميع صوره ويصرون عليه كل الأصرار ولا يقفلون بابه دون علمائهم فى أى قرن من القرون حتى يومنا هذا ، ويرون أن الاجتهاد يساير سنين الحياة وتطورها ويجعل النصوص الشرعية حية متحركة متطورة تتمشى مع نواميس الزمان والمكان فلا تجمد ذلك الجمود الذى يباعد بين الدين والدنيا أو بين العقيدة والتطور[٤] . وعلى هذا فإنه يبدو لى أن أزدهار فن التصوير فى العصر الفاطمى أنما يعود فى اعتقادى إلى جملة أسباب منها :

---

(١) المصدر نفسه (كتاب التجارة) ج ٣ باب ٩٤ ، ص ٢٣٠ .

(٢) المصدر نفسه ، ج ١٢ ، ص ٢٣٠ .

(٣) الاجتهاد هو النظر فى الأدلة الشرعية لتحصيل معرفة الأحكام الفرعية التى جاء بها سيد المرسلين وهى لا تتبدل ولا تتغير بتغير الزمان والأحوال . الشيخ محمد رضا المظفر ، عقائد الإمامية ، الطبعة الثالثة، دار النجاح ، القاهرة ١٩٧٠ ، ص ٢٧ ، ٢٨ .

(٤) المرجع نفسه ، ص ٣٣ .

أ - أن المذهب الشيعى قد أباح التصوير فى تلك الفترة خاصة وأن العصر الفاطمى كان بعيداً كل البعد عن العصور الوثنية ، بحيث أن العودة إلى عبادة الأوثان كان خطر غير موجود هذا الخطر هو ما دعى النبى ﷺ إلى القول بتحريم التصوير فى بعض الأحاديث .

ب - أن التصوير الفاطمى كان بصفة عامة أحياء للفنون المحلية المصرية السابقة على العصر الإسلامى .

جـ - يضاف إلى ذلك روح المنافسة الفنية بين مركز الخلافة الفاطمية الشيعية فى مصر وبين مركز الخلافة الشيعية فى بغداد ، وما أدى إليه ذلك من نهضة فنية شاملة .

الفصل الثانى

التصوير الفاطمى على الورق

أزدهر التصوير فى العصر الفاطمى بصفة عامة سواء أكان ذلك بالنسبة للتصاوير المرسومة على الورق أو على مواد الفنون التطبيقية الأخرى أو على الجدران . . ولكن ما وصل إلينا من التصوير على الرق كان قليلاً ، بالرغم من الإشارات التاريخية التي وردت عن خزائن الكتب فى العصر الفاطمى وما حوته من زخائر ونفائس فقد كان يوجد من الكتاب الواحد أثر من نسخة مثلما حدث بالنسبة لكتاب العين «للخليل بن أحمد» عندما ذكر اسم هذا الكتاب أمام «العزيز بالله الفاطمى»[1] . ومما يذكر أيضاً أنه كان فى خزانة الكتب مخطوطات محلاة بالذهب والفضة وربما كان بعضها مزيناً بالصور الرسوم الدقيقة وجمع الفاطميون فى خزائنهم نماذج عديدة من المخطوطات لمشاهير الخطاطين «كابن مقلة» و «ابن البواب»[2] . ويبدو أن هذه الكتب كانت موضحة بالصور حسب أسلوب المدرسة الفاطمية فى التصوير ويكفى لتصور عظمة هذه المكتبة أن نذكر أنها كانت مقسمة لأربعين قسماً وأن عدد المخطوطات فيها قد بلغ مليون وستمائة ألف فى التاريخ والحديث واللغة والكيمياء وغيرها . وقد اشترك فى عمل هذه المخطوطات الخطاطون والمذهبون والمصورون حتى أخرجوها تحفاً فنية رائعة زادها جمالاً ما غلفت به من جلود جميلة النقش بديعة الصنع والذى يؤسف له أن هذه الخزانة العظيمة قد اندثرت أثناء الاضطراب العظيم الذى وقع أيام الخليفة المستنصر بالله . وقد باع الجند جانباً كبيراً من كتبها ، وأحرقوا جانباً منها واتخذوا من جلودها أمدسة يلبسونها فى أرجلهم[3] .

وبالرغم من الشدة العظمى استطاع الفاطميون بعد تلك الأيام العجاف أن يعوضوا بعض ما فقدوه فيها وأن يكون لهم خزانة كتب عظيمة بيعت عندما أستولى صلاح الدين الأيوبى على قصر العاضد آخر الخلفاء الفاطميين ومهما يكن من شئ فإن خزانة الكتب الفاطمية ذاع صيتها فى العالم الإسلامى وتشهد بذلك رواية رواها «أسامة بن

(١) المقريزى ، الخطط ج ١ (سبق الإشارة إليه) ص ٤٠٨ .

(٢) المصدر السابق ، ج ١ ، ص ٤٠٩ .

(٣) المقريزى ، ج ١ (سبق الإشارة إليه) ص ٤٠٩ .

منقذ» عن أبيه وفيها أن قاضياً سافر إلى مصر فى أيام «الحاكم بأمر الله» فأحسن إليه وأكرمه ووصله بصلات نسبته فطلب القاضى إلى الخليفة الفاطمى أن يعفيه منها . وسأله أن يجعل صلته كتباً يختارها من خزانة الكتب الفاطمية فأجابه الخليفة إلى ما أراد، وحمل القاضى الكتب معه فى مركب إلى ساحل الشام فتغير عليه الهواء فرسى بالمركب إلى مدينة اللاذقية وفيها الروم فخاف على نفسه وعلى ما معه من الكتب فكتب إلى جد «أسامة بن منقذ» كتاباً يقول فيه : قد حصلت بمدينة اللاذقية من الروم من قام بحراسته وحمل ما معه . وعلى الرغم من أننا لا نعرف شيئاً من المخطوطات الفاطمية المزوقة بالتصاوير التى لا ريب فى أن زخارفها كانت على جانب كبير جداً من الدقة والجمال والأبداع ، ذلك إذا حكمنا بما نعرفه من الزخارف الموجودة على الخزف والنسيج الفاطمى(٢) . هذا بالإضافة إلى ما وصلنا إليه من أوراق مصورة يمكن تقسيم موضوعاتها إلى :

أولا :

أ - موضوعات تعكس حياة الطبقة الأرستقراطية .

ب - موضوعات تمثل الطبقة العامة .

جـ - موضوعات تتعلق برجال الجيش والمحاربين .

د - موضوعات يعتقد أنها تمثل قصص دينى .

ثانياً :

أ - موضوعات تتعلق بالحيوانات .

ب - موضوعات تتعلق بالطيور .

جـ - موضوعات تتعلق بالكائنات الخرافية .

(١) زكى حسن ، كنوز الفاطميين (سبق الأشارة إليه) ص ٢٩٠ .

(٢) المرجع السابق (سبق الأشارة إليه) ص ٩٩ .

أولاً : موضوعات تمثل حياة الطبقة الأرستقراطية :

تمثل موضوعات الشراب والصيد والرقص والموسيقى حياة الطبقة الأرسقراطية وطبقة الحكام بما تعكسه من لهو وحياة هادئة ناعمة . وقد وصلنا على الورق بعض التصاوير التى تعكس حياة هذه الطبقة ولعل أبرزها تلك التصاوير التى تمثل موضوعات الشراب ومن أبرز التصاوير التى تمثل هذا الموضوع تصويرة على ورقة وجدت فى أرض الفسطاط والورقة حوافها ممزقة ومقاسها ٢٨,٥ × ١٨ سم ، وقوام الرسم الذى يملأها عبارة عن رسم لأنثى عارية ضخمة الجسم والوجه مستدير فى وضعه ثلاثية الأرباع والحواجب كثيفة والعيون تشبه الحلقات الواسعة أما الأنف فكبيرة وشعة والفم مرسوم بطريقة طبيعية وأن كانت الشفة العليا قصيرة بعض الشئ والأيدى ضخمة وطويلة بالنسبة للأرجل القصيرة ، ونرى الأرجل والأقدام جانبية بينما بدن الجسم يبدو أمامى والسيدة تحمل آلة موسيقية ذات ستة أوتار فى يدها اليسرى وتحمل فى يدها اليمنى كوب أو كأس مملوء بسائل داكن الحمرة . والصورة عمل لها رسم أولى باللون الأحمر ثم بعد ذلك رسم عليها باللون الأسود . ويلاحظ أن اللون الأسود لا يخفى اللون الأحمر فى بعض الأجزاء مثل اليد المرفوعة وفى بعض المساحات الأخرى لا نجد اللون الأسود على الأطلاق كما فى الوجه البيضاوى وعند ضفيرة الشعر[١] . ومن ناحية أخرى فإن الجزئيات كالفاظة والالة الموسيقية والأكواب الزجاجية والحامل الذى يبدو أنه نفذ بواسطة الحبر فقط بدون رسم سابق باللون الأحمر . . وبالنسبة للشعر فهو مربوط بواسطة شريط من القماش المزخرف بنقط فى الجانب الزيسر . . كمال أن خصل الشعر تتدلى وتحيط بكل الوجه وتنزل إلى مستوى نهاية الأذن ، كما أن هناك أربعة ضفائر غليظة تتدلى على كتفها وتحيط بها حتى تصل إلى ركبتيها . ولعل أبرز ما يميزه هذه الصورة أن السيدة المرسومة فيها عارية وأن لها وشم عند الوجه ما بين الحاجبين[٢] . . وعلامتين مميزتين على الخد نقطة تحيط بها دائرة من النقط على الخد الأيمن ويوجد على الخد الأيسر أيضاً وشم قرب الأنف والزخرفة الموجودة على الصدر

(١) Rice (D.S.), A drawing of The Fatimid Period, Bulletin of the School of Oriental & African studies University of London, Vol. XXI, 1958, p. 33.

(٢) Ibid., p. 33.

والتى تظهر جميعها فى عديد من البلاد الإسلامية حتى اليوم . . ويعتقد Rice أن الأشخاص الذين يرسمون الوشم على أجسامهم ووجوههم قد يكونوا من رجال السحر والشعوذة يقومون بعمل حماية الأنفس من عين الشيطان أما الوشم المرسوم على نطاق واسع على الأيدى والأرجل فيلاحظ عليه الطابع الزخرفى(١) . والوشم بصفة عامة من الأمور التى وجدت فى مصر منذ زمن طويل فقدذ كان منتشراً منذ عهد الفراعنة إذا كانت الراقصات والكاهنات بالمعابد الفرعونية يدقون على أجزاء من أجسادهن أو أطرافهن الوشم وكان يقوم على تمثيل الآله فى خطوط مبسطة ، واستمر هذا طوال العصر اليونانى والرومانى ووجد على الرغم من كراهيته حسب أقوال الفقهاء فى العصر الإسلامى(٢) .

وقد قام الأستاذ Rice بعقد مقارنة بين الوشم فى الصورة التى تمثل السيدة العارية وبين الوشم الموجود على مومياء أمير مصرى يرجع إلى الأسرة الحادية عشرة المصرية وكذلك بين مومياء راقصتين ترجعان إلى نفس الأسرة وجدتا بالدير البحرى ومحفوظتان بمتحف المتروبوليتان وقد استعمل هذا الرسم فى بعض المناطق من شمال أفريقيا فى الوقت الحاضر(٣) . ويذكر أيضاً أن هذا النوع من الوشم كان شائعاً فى العصر الفاطمى وقد وجد على تمثالين من العظم يرجعان إلى مصر الفاطمية . وقد أرّخ الأستاذ Rice الورقة الفاطمية بالقرن ١١-١٢ بناء على مقارنة مع صحن من الخزف ذى البريق المعدنى عليه صورة سيدة تمسك آلة موسيقية وتجلس مضجعة وقد قارن بين هذا الشكل المضجع للسيدة العارية حتى الخصر على صحن البريق المعدنى وبين شكل السيدة العارية فى الصورة الموجودة على الخزف وبين العود فى لتا الصورتين وخصلات الشعر الطويلة التى تتدلى على الوجه والحواجب الكثيفة والذقن الممتلئة المستديرة والثديين الصغيرين(٤) . وبالإضافة إلى المقارنة السابقة قارن الأستاذ Rice بين الرسم السابق على الورق فى الزخرفة الموجودة على الأقدام والأيدى بالنسبة للمرأة العادية وأمكن الوصول إلى شبيه لها على تحفة من الذهب محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة وتؤرخ

(١) Adrawing of the Fatimid Period, Op. Cit., p. 34.

(٢) سعد الخادم ، تصويرنا الشعبى خلال العصور ، القاهرة ١٩٦٣ ، ص ١١٨ .

(٣) A drawing of the Fatimid Period, Op. Cit., p. 34.

(٤) Ibid, p. 35.

بالقرن ٥-٦ هـ ، ١١ ، ١٢ م[١] . كما أنه من الملاحظ أيضاً أن الصورة السابقة للسيدة العارية على الورق تتشابه من حيث التصميم مع تصميم التصاوير الموجودة فى سقف الكابلابلاتينا المليئة بالصور الآدمية بالإضافة إلى أن الآلة الموسيقية ذات الستة أوتار قد وجدت على نماذج عديدة من التصاوير الموجودة فى سقف الكلابلابلاتينا[٢] أيضاً وجد ما يشابه صورة السيدة العارية السابقة فى بعض الوجوه المرسومة على الجدران المكتشفة فى سامرا[٣] . ويعتقد الأستاذ Rice - ويبدو لى أن اعتقاده هذا صحيح - أن الصورة السابقة لم تكن جزءاً من مخطوطة وأنما كانت اسكتشاً لأحد رسوم «الفرسكو» خاصة أن الرسوم الضخمة العارية لم تكن من الموضوعات البعيدة عن التناول فى الرسوم الحائطية الرسلامية كما هو الحال فى رسوم قصير عمر أو سامرا[٤] أما بالنسبة للتاريخ الذى توصل إليه الأستاذ Rice وعلى الرغم من الأدلة التى عاقها ليدلل على أن هذه الصورة ترجع إلى نهاية القرن الخامس وبداية السادس الهجرى ، الحادى عشر وبداية الثانى عشر الميلادى فإنه يبدو لى أن الصورة تعود إلى بداية العصر الفاطمى ذلك لأن الملامح الكبيرة الكبيرة لأجزاء الوجه مثل العينان والأنف والفم بالإضافة إلى عدم التناسق بين أجزاء الجسم بالإضافة إلى أن أدراك المصور للعلاقة بين هذه الأجزاء فيما يبدو كان ضعيفاً. وهذا كله ربما بقايا الرواسب الطولونية فى التصوير . ولذا لا نستطيع وضع الصورة السابقة مع النماذج الرائعة من التصاوير الفاطمية الموجودة على الخزف أو العاج أو الخشب أو على الجدران والتى ترجع إلى نهاية العصر الفاطمى . وهناك صورة تتشابه مع الصورة السابقة حيث أنها تمثل موضوع الشرب نفسه وقومها شاب يمسك كأس ويجلس على عرش يزين ظهره تاج مزود بمثلثين. وشعر هذا الشاب طويل ومحمر قليلاً وينسدل من الجانبين على ياقة الرداء الذى يغطى الأكتاف[٥] ، أما

(١) A drawing of the Fatimid Period, Op. Cit., p. 35.

(٢) Villard (U.M.), La Pitture Musulmane al Soffitto della Cappella Palatima im Palermo, Roma 1950, Figs. 178.

(٣) Herzfeld (E), Die Malerein Vom Sammarra, Berlin 1927, Taf. XVI.

(٤) Cerswell (K.A.C.), Early Musilm Architecture, Vol.I, Oxford 1932-1945,p. 8-9.

(٥) Wiet (G.), Une Peinture du XIIe Siecle, Bulletin de L'Institut d'Egypte, Vol. 26, 1944, p. 112.

الوجه فصغير ومستدير والخدود منتفخة متصلة برقبة سمينة وخطوط الحواجب غليظة وبدون تقوسات وملامح الوجه كلها تؤلف مجموعة متناسقة[١] ، أما الجسم نفسه فعير متناسق بعض الشئ . ويذكر Wiet أن ظاهرة احتقار المقاييس وأطالة الجزء العلوى من الجسم هى ظاهرة منتشرة من العصر البيزنطى[٢] ، واليد اليسرى للشاب منثنية على الصدر ويبدو كأنه يمسك بكأس بينما تتدلى اليد الأخرى بطول الجسم وتختفى تحت الكم ، والحركة لا تدل على الفخامة مع ما يبدو من أن الصورة لحاكم وهناك مشكلة فى هذه الصورة وهى أن هناك رسم للرأس والأكتاف بالمقلوب فى المساحة المتروكة بين الأرجل ويعتقد Wiet أن المصور قد رسم هذا الوجه وهذه الأكتاف لأن الصورة قد رسمت لتمثل شاب يقف أمام بحيرة ماء وبالتالى فإن رسم الرأس والأكتاف ينعكس على الماء فظهرت بهذه الصورة . ويدلل على رأيه هذا بأن المساحة التى تركمها المصور بين الساقين كانت غير طبيعية وأن المصور تركها لكى يظهر فيها انعكاس الوجه والكتفين للشاب على الماء ويضيف إلى ذلك أيضاً بأنه لو كان هذا الوجه المرسوم فى أسفل الصورة قد نتج عن ثنى الورقة لكانت تفاصيل أخرى من الجزء العلوى للجسم ظهرت فى أسفل الصورة بالإضافة إلى ثنى الورقة سوف يجعل الرأس فى مستوى واحد هو مال لم يثبت . وربما كان المصور يرسم الجزء العلوى فلم يعجبه الرسم فقلب الورقة وبدأ فى الرسم من الناحية الثانية ، وأضاف إلى الصورة العلوية العرش[٣] ، وبالنسبة للملابس التى يرتديها هذا الشخص فهى عبارة عن قميص طويل جداً وتبدو الركبة الأكمام متسعة عند الرسخ ووضع الركبة يوحى بأن الثوب فضفاض والثوب مزين بأشكال رفيعة وفى وسطها بلون أغمق صليب صغير ، وهناك رسم لشخص فى سامرا يلبس ثوب مزين بدوائر فى وسطها نقطة كبيرة[٤] ، وقد وجد نفس الثوب أيضاً فى بعض الرسوم التى ترجع إلى القرن السابع وتقليد زخرفة الملابس بشكل قريب من الشكل الصليبى بقى حتى العصر الفاطمى حيث رأيناه فى صورة الشاب المرسوم على الحائط فى الحمام الذى

(١) Wiet (G.), Une Peinture du XIIe Siecle, Bulletin de L'Institut d'Egypte, Vol. 26, 1944, p. 111.

(٢) Ibid, p. 112.

(٣) Wiet (G.), Une Peinture du XIIe Siecle, Op. Cit., p. 113.

(٤) أحمد تيمور ، التصوير عند العرب ، (سبق الأشارة إليه) لوحة ٧ .

اكتشف فى القاهرة[١] أما بالنسبة للإطار فهو عريض الشكل فى كل ركن من أركانه نجمة ذات ثمانى أطراف وفى الشريطين العريضين الجانبين رسم المصور ثلاث ببغاوات فى أوضاع منتظمة[٢] . ويبدو لى أن الصورة السابقة ترجع إلى نهاية العصر الفاطمى وأنها ربما كانت تمثل غرة مخطوطة ، ذلك أن الإطارات العريضة بالإضافة إلي تحديد الصورة من الجوانب الأربعة كان من العناصر التى تميز غرر الكتب فحسب . أما الصورة الداخلية فقد كانت لا تحدها إطارات فى كثير من الأحيان ولا نستطيع القول بأن هذه الصور كانت تمثل اسكتش لرسم جدارى ذلك لأن الإطارات التى تحيط بالصور الجدارية لم تكن بنفس الطريقة التى رسم بها هذا الإطار . أما بالنسبة لتأريخها بالقرن السادس الهجرى ، الثانى عشر الميلادى فيبدو لى أنه تاريخ صحيح من قبل الأستاذ Wiet ذلك لأن ملامح الصورة بالإضافة إلى أسلوب رسمها تمثل مرحلة أكثر نضجاً من الصورة السابقة .

وهناك أيضاً صورة على الورق تمثل الموضوع نفسه ، وقوام الصورة شخص يجلس ممدداً رجليه على مضجع أو كوشة منخفضة ذات لون أخضر قاتم ووجهه مستدير وخصلات الشعر السوداء على جبهته ويرتدى ثوب ضيق لكنه مناسب ، والثوب بلون أخضر قاتم والأكمام قصيرة وموشاة بالذهب ويمكن رؤية ملابس الشخص الداخلية من خلال الذراع الأيسر فهى ذات لون أخضر قاتم بينما اليد اليسرى تقبض على خنجر فى حزام ضيق وعلى يسار الشخص توجد مشكاة ذات لون أخضر قاتم على حامل . . أما بالنسبة للإطار فهو مؤلف من مساحات متعددة الأضلاع بواسطة حافات ذات لون أخضر قاتم وحوافها ذات لون أسود أما أرضيتها فباللون الأحمر الناصع وفى داخل الإطار يوجد شكل مسدس ورسم إلى يمين الشخص الجالس اثنان من الببغاوات يواجه كلا منهما الآخر[٣] . ويبدو لى من ملامح الصورة الجالس السابقة الوجه المستدير والعيون اللوزية

---

(١) Wiet (G.), L'exposition d'art Persan Le Caire 1935, p. 5. ، زكى حسن ، كنوز الفاطميين (سبق الأشارة إليه) لوحة ٥ ، حسن الباشا ، فن التصوير فى مصر الإسلامية (سبق الأشارة إليه) ص ٨ .

(٢) Une Peinture du XII Siecle, Op. Cit., p. 115.

(٣) The Islamic Book, Op. Cit., p. 8, PL. 4.

بالإضافة إلى اتقان رسم الطيور كما أنها ترجع إلى القرن السادس الهجرى الثانى عشر الميلادى .

وهناك بقايا صورة يبدو أنها تمثل الموضوع السابق وهى تتألف من مساحة مستطيلة الشكل وإطار يحيط بها وفى داخل الإطار رسم رجل على مقعد يبدو نصف وجهه فقط حيث تظهر منه العين اللوزية والحاجب الكثيف والذقن التى تتصل بالشعر من أمام الأذنين بينما تظهر الأذن عارية أما الأنف فهى على هيئة خطين متجاورين يبدأن من بين الحاجبين وينتهيان أعلى الفم بانبعاج يوضح فتحتى الأنف وثيابه فخمة كما يتضح من تعدد طياتها وهو يرفع يده اليمنى بكأس إلى فمه ، وإلى جواره عبارة تقرأ . رفع يديه إلى الله يشكره على دوام النعم[(١)] ويبدو من ملامح الصورة السابقة سواء العيون اللوزية أو الأنف المرسومة على هيئة خطين بالإضافة إلى شكل الشعر والحواجب واللحية أن لها ما يماثلها فى التصاوير الفاطمية على الخزف ذى البريق المغدنى وبالتالى فأنى أرجح أن يكون تاريخها القرن الثانى عشر الميلادى السادس الهجرى .

ومما سبق يتضح كثرة النماذج التى تصور موضوعات الشراب بالقياس إلى ما وصلنا من الموضوعات الأخرى ، ويبدو أن هذا الموضوع كان محبب لدى المصور الفاطمى سواء أكان فى مصر أو خارجها يتضح ذلك من وجوده على نقش بارز من الرخام من مدينة المهدية بتونس ويرجع إلى القرن العاشر الميلادى كما يقول Marcais وهو محفوظ بمتحف باردو بتونس . والملاحظ فى هذا النقش أن الملابس والتاج وشكل الجلسة كلها قريبة من النماذج التى عرضت لها . ويحاول الأستاذ Marcais أن يرجع التأثير الفنى إلى إيران[(٢)] .

ومن المناظر ذات الطابع الأرستقراطى أو التى تعكس حياة الطبقة الأرستقراطية صورة تتشابه مع التصاوير السابقة من حيث الروح التى تغلب عليها وهى لشخص ملتحى جالس وشعر اللحية يتدلى حتى منكبيه أو صدره ، وعلى رأسه تاج والتاج بشكله العريض هذا يدفعنا إلى الاعتقاد بأن هذا الشخص ربما كان ملك

(١) زكى حسن ، أطلس الفنون الزخرفية ، (سبق الأشارة إليه) شكل ٨٥٥ ، حسن الباشا ، فن التصوير فى مصر الإسلامية (سبق الأشارة إليه) ص ٦٢ .

(٢) Marcais (G.), Manual d'art Musulman, Paris, 1926, Vol. I, P. 176.

وهو يرتدى سروالاً ويجلس الجلسة الشرقيـة وهناك خط عريض يحدد الحذاء الذى يلبسه هذا الشخص[1] . ويبدو أن هذا الشـخص يتناقش مع أشخاص لا يظـهرون فى الصورة فى موضوع ما ، وأنه يعبر بيديه عما يقوله ، والملاحظ أن هذا الشخص ملامحه قاسية. وهناك صورة لـكائن غريب الشكل يـنظر فى الاتجاه المقابل ويـبدو أنه ينتمى للـكائنات الخرافـية . وفوق هذا المـنظر نجد بـقية جسـم حيوان يبـدو من شكل الـرأس والأذنين الطويلـتين أن هذا الحيوان أرنب وهنـاك خطوط مستقيمـة من ناحية اليســار وكذلك فى أسفل والإطار الخارجـى رسم بطريقة اسكتش وبـخط متموج مضاعف يـبدو من ملامح الشخص وعيناه الـلوزيتان وشكل التاج بالإضافة إلى هذه الجلـسة وكذلك شكل الأرنب والكائن الخرافى أن هذه الصورة ترجع إلى العصـر الفاطمى حوالى القرن الثانى عشر ، ولكن يبدو لى أن هذه الـصورة لا تمثل صفحة من مخطوط وأنه لا عـلاقة بين عناصرها المختلفة ذلك أن رسم العـناصر السابقة كلها من الشخص الجـالس ، الكائن الخرافى ، الأرنب فوق المنظر كله لا يدل - هذا التكوين الـسابق - على رابطة بين هذه العناصر ، كما أن المصور رسم أجزاء من الكائن الخرافى فوق جسم الشخص ورسم الأرنب فوقهما بالإضافة إلـى وجود بعض الخطوط فوق الورقـة والتى لا تدل على شئ ولا تمثـل شيئاً معينـاً ولذا فيبدو لى أن هـذه الورقة كانت تمثـل أسكتش لمصور يـرسم عليها عـناصر موضوعاته للمرة الأولى ثم يرسمها بعد ذلك على الورق أو على الجدران أو على الخزف أو غيره من مـواد الفنون الصغـرى ويبدو لى أيضاً أنـه لا علاقة بين الشخـص الجالس والكائن الخرافى ولا علاقة بين الشخص والكائن الخرافى والأرنب من جهة أخرى فكلها فيما يبدو لى عناصر مختلفة أو أجزاء من موضوعات موجودة فى تصاوير أخرى ولكنها لا تمثل سوى أسـكتش أو رسم أولى . وبالإضافة إلـى التصاوير السابقـة هناك صورة لشخص جالس على مقعد مرتفع كما يبدو من البقايا الموجودة حيث يظهر منها الساقين، والقدمين متجاورين ، كـما تظهر بقايا الملابس التى يرتديها الـشخص أما الجزء العلوى من جسمه فلا يـظهر فى الصورة نظراً لضيـاع هذا الجزء من الورقة[2] . ومن التصاوير التى تمثل موضوع من حياة أفراد الطبقة الأرستقراطية صورة تمثل سيدة فى هودج تطل من

(١) رقم السجل بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (١-٤/ ١٥٦١٠) تنشر لأول مرة) .

(٢) رقم السجل بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ٦٥-٨٠ تنشر لأول مرة .

بين الستائر[1] ، وتبدو على ملامحها الطابع الأرستقراطى وقد وجدت صورة السيدة فى هودج على التصاوير الجدارية[2] ، وكذلك علىتصاوير العاج[3] ، والخشب[4] ومن التصاوير ذات الطابع الأرستقراطى أيضاً صورة الصيد بالباز وقد وصلتنا صورة شخص يمتطى حصان ويمسك بيده اليمنى فيما يبدو لجام الحصان[5] أما اليد اليسرى فيحمل عليها الباز المستخدم فى الصيد ، وملامح الوجه غير واضحة نظراً لتلف هذا الجزء من الصورة وأن كان شكل الوجه العام رغم ذلك التلف يبدو مستدير كما أن شل العينان يبدو لوزى أو الأنف فعبارة عن خط يبدأ من نهاية العين اليمنى وينتهى فوق الفم الذى اختفى فى الجزء التالف من الورقة أما اللحية فهى مستديرة وتدور حول الوجه حتى شعر الرأس وأما شكل الجسم فقد عبر عنه المصور بواسطة كتلة مستطيلة الشكل تنتهى على جسم الحصان ويبدأ منها رسم شكل الأرجل والسيقان التى تبدو بوضوح ، ويد هذا الشخص مرسومة بصورة بعيدة عن الطبيعة يتضح ذلك من أن عدد الأصابع كان ستة أصابع فى اليد الواحدة ، أما بالنسبة للملابس التى يرتديها هذا الفارس فعلى رأسه نجد عمامة متعددة الطيات وقد عبر المصور عن هذه الطيات بواسطة خطوط غليظة باللون الأسود فوق أرضية الصورة البيضاء ، أما رداء هذا الفارس فهو عبارة عن قميص مفتوح من الأمام كما يتضح من الصورة وعند الوسط يبدو حزام عريض وأسفل هذا القميص يبدو أن الفارس كان يرتدى رداء آخر عبر عنه المصور بلون داكن ويبدو هذا الثوب الداخلى بوضوح عند اليدين وأسفل هذا يرتدى الفارس سروال تبدو أجزاءه خارج القميص . والصورة بصفة عامة يمكن نسبتها إلى فترة القرنين الخامس والسادس الهجرى، الحادى عشر ، الثانى عشر الميلاديان .

---

(١) رقم السجل بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (١-٤) ١٥٦١٠ تنشر لأول مرة .

(٢) Ettinghausen (R.), Painting in the Fatimid Period, Ars Islamica, IX, 1942, Fig, 12.

(٣) زكى حسن ، كنوز الفاطميين (سبق الأشارة إليه) لوحة ٥٦ .

(٤) Pauty, Les bois Sculptes jusqu' á L'époque Ayyoubide (Cat. general du Musee Arabe du Caire 1931, PL. XLVIII.

(٥) الصورة محفوظة بمجموعة أدموند أونجر بلندن تنشر لأول مرة .

وهناك صورة أخرى تشبه الصورة السابقة من حيث الموضوع حيث نجد بها بقايا حصان عليه شخص يمسك بلجام الحصان . ويلاحظ على هذا الرسم أن المصور كان بارعاً فى رسم الحصان وتفاصيل رأسه ، وقد عبر بواسطة خطوط رفيعة عن الأذنين والعينين والفم والأنف ، بالإضافة إلى تعبيره بدقة بالغة عن الشعر الذى يغطى الرقبة ، أما صورة الشخص الذى يمتطى الحصان فتالفة ولا تظهر تفاصيل وجهه ، ويبدو أن هذا الشخص يرتدى ثوباً طويلاً يصل إلى أسفل القدمين والدقة فى رسم الحصان بالإضافة إلى تصميم الصورة نفسه يجعلنا ننسب الصورة إلى العصر الفاطمى فى منتصف القرن السادس الهجرى ومنتصف القرن الثانى عشر الميلادى[١] .

ثانياً: التصاوير ذات الموضوعات الشعبية :

رسم المصور الفاطمى فى تصاويره موضوعات ذات طابع شعبى بالإضافة إلى الصور ذات الموضوعات التى تعكس حياة الطبقة الأرستقراطية ومن هذه التصاوير صورة بها ثلاثة أشخاص أسفل بناء يبدو منه ثلاثة عقود مستديرة قائمة على أعمدة[٢] وملامح هؤلاء الأشخاص بالإضافة ملابسهم توحى بانتمائهم إلى الطبقة العامة وربما كانوا ثلاثة من العمال يقفون أسفل أسفل بناء فى انتظار أوامر سيدهم ومن ناحية الأسلوب التصويرى نلاحظ أن ملامح الأشخاص تبدو كأنها قد رسمت بسرعة فالشخص الأول وهو رجل[٣] عبر المصور عن ملامحه بسرعة بواسطة خطوط سريعة فالوجه مستدير والأنف على هيئة قوس مدبب من أسفل أما الفم فعلى هيئة خط واليد مرسومة بطريقة كلية أما ملابس هذا الشخص فعبارة عن عمامة يخرج من أعلاها جزء مدبب وربما كان لها جزء يشبه الكوفية يتدلى خلف الرأس ليحميها من الخلف . أما الشخص الثانى فوجهه أوضح من حيث الملامح من الشخص السابق فالوجه مستدير والعينان مرسومتان على هيئة لوزتان والأنف مرسوم على هيئة خطين ينزلان من نهاية العين اليسرى واليمنى

(١) قطعة تنشر لأول مرة ، رقم السجل بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ١-٤ / ١٥٦١٠ .

(٢) زكى حسن ، أطلس الفنون الزخرفية (سبق الأشارة إليه) ٨٥١ ، ص ٥٨ ، حسن الباشا ، فن التصوير فى مصر الإسلامية (سبق الأشارة إليه) ص ٦٢ .

(٣) يذكر د. زكى حسن أن الشخص الأول فى الصورة يبدو سيدة ، إلا أنه من الواضح من ملاحظته للصورة أنها لرجل سواء من حيث الملامح أو الثياب التى يرتديها .

ثم يصل بينهما خطذ مستقيم قصير . ويبدو أن هذا الشخ.ص كان له شارب وهو يرفع يده القريبة من الشـخص السابق والتى تقابل يد هذا الشخـص المرفوعة وربما كان الاثنان مشتركان فى حديث . أما بالنسبة للملابـس التى يرتديها هذا الشخص فنجد على رأسه عمامة بسيطـة أيضاً ويبدو فى منتصفها منـطقة بيضاء مستطيلة الـشكل وهو يرتدى ثوب يغطى الجـسم كله والذراعين . أمـا الشخص الثالـث فلا تبدو ملامحـه وأن كان شكل الوجه الخارجـى يشبه أشكال الـوجوه السابقة . . أمـا بالنـسبة لـلبناء الذى يعـلو هؤلاء الأشخاص أو الذين يـقفون أسفله فهو عبـارة عن ثلاثة عقود مستديـرة وربما كانت هذه العقود جـزء من إيوان يقف فيه هؤلاء الخـدم أو العمال وأمامهم فى صـدر الإيوان يقف سيدهم يلقى بأوامره إليهم . أما الأعمدة فيبدو أنها رسمت بتصرف من خيال المصور أو أن ملامحها قد ضاعـت نتيجة لتلف الورقة . إلا أن هناك زخرفة مـستديرة فى كوشات العقود وهذه الزخرفة وجدت فى عمائر فاطمية[١] .

ومن التصاوير ذات الموضـوعات الشعبية تصويرة تمثل مـوضوع المضارعة وقوام هذا المنظـر شخصان مـتشابكـان بالأيدى والأرجل وقد اسـتعمل المـصور فى رسم لـلصورة الخطوط فقط ولا يبدو من الصورة سوى شخص واحد وأما الشخص الآخر فلا يبدو منه سوى يديه وأحد ساقية[٢] . ونلاحظ أن المصور قـد رسم ملامح الوجه بصورة طـبيعية فالعيون لوزيـة الشكل والحواجب كثيفة أما الأنـف فعلى هيئة خط يبدأ مـن نهاية العين اليمنـى وأسفل الأنف رسم المصور شـارب ضخم كثيف يمتد حـتى يلتقى بالـذقن التى رسمها المصور بشكل مستدير تبعاً لاستدارة الوجه وهى ذقن عريضة بعض الشئ أما باقى الجسم فقد رسم المصور بشكل طبيعى إلـى حد كبير وإن كان يبدو خالى من العضلات إلا أن المصور لجأ إلى وسـيلة أخرى للتعبيـر عن الطابع العنيف فـى الصورة وهى رسم الشخص المتصارع أصلع الرأس ، وله وجه عريض وذقن عريض أيضاً كما أنه من جهة أخرى رسـمه عارى الصـدر والجسم من أعـلى كما أنـه رسم الأيدى والأرجل بـصورة متشابكة - كما يـتضح من الصورة - ومن العوامل التى تزيد الأحسـاس بالعنف فيها ، وبالإضافـة إلى هذا التـشابك فإن الاصطـدام بين بعض الأجـزاء فى كلا الجسـمين من

(١) أحمد فكرى ، مساجد القاهرة ومدارسها ، ج ١ (دار المعارف) ص ٩٩ لوحة ٤١ .

(٢) رقم السجل فى متحف الفن الإسلامى ١٣٠٠٤ ولم يسبق نشرها .

العوامل الـتى تزيد من هذا الأحســاس أما بالنسبة لـلملابس فإ هذا الشـخص لا يرتدى سوى تبان يبدأ من أسفل البطن وحتى الركبتين ، أما من حيث تاريخ هذه الصورة فيبدو لى أن ملامح الأشخـاص فيها تبدو فاطمية الـطراز ذلك الوجه المستدير والعـيون اللوزية والشارب المفتول بهذه الـطريقة كلها من مميزات التصاوير الآدمية فـى العصر الفاطمى ، ومن حيث الموضوع نجـد أن هذا الموضوع كان من الموضوعات المحببـة إلى نفس المصور الفاطـمى فقد وجد هـذا الموضوع على صحـن من الخزف ذى البريـق المعدنى الفـاطمى محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة[١] ، ووجد على قطعة مـن الخزف الفاطمى من النوع الســابق موجود فى مخازن الـفسطاط[٢]، كمـا وجد أيضاً فـى صورة على ســقف الكابلابلاتينا بالرموا بصقلية والتى ترجع من حيث مميزات رسومها إلى المدرسة الفاطمية فى التصوير[٣] ومما سبق يبدو لـى أن الصورة ترجع إلى العصر الفاطمـى فى الفترة من آواخر القرن الخامس وبداية السادس الهجـرى ، أواخر الحادى عشر وأوائل الثانى عشر الميلادى .

ثالثاً: تصاوير المحاربين :

طرق المصـور الفاطمـى فى رسومه علـى الورق والمواد الأخرى مـوضوعات تتـعلق بالمحاربـين ورجال الجيش وقـد وصلتنـا نماذج متعـددة لهذه التـصاوير ، وقد تـنوعت التصميمات بالإضافة إلى حركات الأشخاص فـى هذه التصاوير ، فتارة يرسم لنا المصور جنـديين فـى وضع حراسة[٤] ، وتارة أخرى يـرسم لنا جـندى واحد يتـأهب لمقابـلة

---

(١) Arab Painting, Op. Cit., P. 55 ، عبد الرؤوف يوسف ، الرسوم الآدمية على الخزف المصرى فى العصر الإسلامى ، المجلة العدد ٢١ ، معرض الفن الإسلامى فى مصر (٩٦٩ إلى ١٥١٧م) ش ١٦٥ .

(٢) قطعة من مخازن الفسطاط تنشر لأول مرة .

(٣) Le Pitture Musulmane, Op. Cit., Fig. 221.

(٤) Wiet (G.), Un dessin du XI' Siecle, Bulleten de L'Instiut d'Egypte, Vol. 19, Le Caire 1936-37, PP. 223-227.

زكى حسن ، كنـوز الفاطميين (سبـق الأشارة إليه) ص ١٠٢ ، أطلس الـفنون الزخرفية والـتصاوير ، (سبق الأشارة إليه) شكل ٨٥٢ ، ص ٥٠٩ ، حسن الباشا ، فـن التصوير فى مصر الإسلامية (سبق الأشارة إليه) ص ٦١، جمال محرز ، التصوير الإسلامى ومدارسه (سبق الأشارة إليه) ص ٢٦-٢٨ .

الخطر[١] وتارة أخرى يرسم لنا فارس منطلق إلى ساحة الحرب[٢] ، وتارة يرسم معركة حربية كاملة[٣] . . ولعل أبرز هذه النماذج تلك التصويرة التى تمثل الجنديين الواقفين فى وضع حراسة والصورة على ورقة ضلعها ١٤ سم والموضوع مرسوم داخل إطار مضفر والتصميم العام للصورة عبارة عن اثنين من الجنود واقفان يحرسان وعيناهما تنظران إلى الأمام وفوقهما شريط من زخارف كتابية[٤] . والمنظر محدد من الخارج بالرمحين المسكين بطريقة رأسية ، ومن الأمور المثيرة للانتباه فى هذه الصورة أن هناك تناقض حاول المصور إبرازه بين الشخصين فأحدهما رجل والآخر صبى أحدهما له (لحية) والآخر بدون (لحية) مدورة وله شنب مستدير ينزل إلى أسفل وهذه التفاصيل تعطى له بالتالى شكل خشن جامد ويزيد من هذا الأحساس عيناه الكبيرتين اللتان تنظران إلى الجهة الشمالية وحواجبه الكثيفة السوداء . وعلى عكس ذلك نجد أن تفاصيل وجه الصبى ليست جامدة وهى تظهر طفولية[٥] . . أما بالنسبة للملابس التى يرتديها هذين الشخصين فنجد أن الرجل الواقف إلى اليمين رأسه عليها عمامة كبيرة جداً وفى آخرها ذوائب وشراشيب وفى آخرها كلمة «بركة» وهو يرتدى قميص مفتوح حتى أسفله وعلى هذا الرداء زخرفة عبارة عن أشكال سداسية على الأكمام يوجد شريط على العضدين يوجد عليه كتابة من الممكن قراءتها «بركة من الله» ويحيط بوسط هذا الجندى حزام مخطط ينزل من الأمام وهو معقود من الوسط ويرتدى الرجل أسفل هذا القميص السابق سروال وأما قدميه فهى داخل نعال من ذوى الرؤوس المقلوبة[٦] . أما ملابس الجندى الآخر فتختلف قليلاً فرأسه مغطاة بخوذة ومن الناحيتين توجد أجنحة وفى أولها يوجد شريط عليه زخارف مؤلفة من

---

(١) رقم السجل فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، ١٥٦٠١ تنشر لأول مرة .

(٢) The Islamic Book, Op. Cit., P. 6-7. ، اطلس الفنون الزخرفية والتصاوير (سبق الأشارة إليه) س ٨٤٩ ، ص ٥٨ ، حسن الباشا ، المرجع السابق ، ص ٥٨ .

(٣) Gray (B.), A Fatimid Drawing in British Museum Quartery XII, P. 91-96

Painting in the Fatimid Period, Op. Cit., P. 125.

أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير (سبق الأشارة إليه) س ٨٥٣ ، ص ٥١٠ .

A drawing of Fatimid Period, Op. Cit., P. 32.

(٤) Un dessin du XI' Siecle, Op. Cit., P. 224.

(٥) Un Dessin du XI' Siecle, Op. Cit., P. 224.

(٦) Ibid., P. 226.

جدائل والقميص يوجد عليه عضدين وعلى كلا منهما كتابة نصها : «بركة من الله» أما الزخرفة الموجودة علي الملابس فهى على هيئة أنصاف أشكال سداسية فى اتجاهين ، وفى الوسط يوجد حزام يتدلى من هذا الحزام عدة أشرطة تنتهى بأهلة ويبدو أن هذه الأهلة كانت من المعدن وفى الحزام السابق مشبوك سيف وهو موضوع بطريقة مستعرضة مكتوب عليه «عز واقبال»[1] أما السروال الذى يرتديه فهو واسع وعليه زخارف من أنصاف مراوح، وبين الرجلين السابقين توجد شجرة عليها عصفورين لونهما أبيض ، واثنين لونهما أسود وكلا من العصفورين يدير ظهره للآخر ، وهو منظر رقيق فيه تناقض مستحب ومطلوب وهو جزء من التناقض العام فى الصورة ، وفى أعلى الصورة حول رأس الشخصين الواقفين نجد هالة ، والهالة هنا ليس لها أى مغزى دينى شأنها شأن الهالات فى الرسوم الإسلامية بصفة عامة ، ولكنها موجودة هنا لتبرز الوجه[2] . . وفى أعلى الصورة توجد كتابة من الممكن قراءتها «عز واقبال للقائد أبى منصـ[3] . والتصويرة كلها موضوعة داخل إطار مؤلف من جدائل متداخلة .

وهناك صورة أخرى يبدو أنها تمثل نفس الموضوع السابق وهو الحراسة ، وقوام الرسم فيها جندى يقف فى وضع حراسة وهو يمسك بيده سلاحه[4] الذى أعتقد أنه عبارة عن دبوس ، وملامح وجهه واضحة بعض الشئ فالحاجبان من النوع الكثيف والعينان مرسومتان بالشكل اللوزى ، أما الأنف فهى عبارة عن خط يبدأ من نهاية العين اليسرى وينتهى فوق الشارب الضخم الكثيف ولكن خط الأنف لا يستمر فى الاتجاه إلى آخره إلا لمسافة صغيرة والوجه بصفة عامة مستدير وإن كانت هذه الاستدارة يشوبها انبعاج عند الذقن ، والجسم متناسب فى حجمه مع حجم الرأس وأوضاع اليدين طبيعية إلا أن اليد اليمنى تبدو غير طبيعية وخاصة عند اتصالها بالكتف ، والقدمين فى وضع جانبى فى اتجاه واحد على الرغم من الوضع المواجه للوحة .

---

(١) Un Dessin du XI' Siecle, Op. Cit., P. 226.

(٢) Ibid., P. 225.

(٣) Ibid., P. 227.

(٤) قطعة ورق مصورة محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، قسم السجل ١٥٦١٠١ تنشر لأول مرة.

وبالنسبة للملابس التى يرتديها هذا الشخص فهى عبارة عن عمامة متعددة الطيات عبر المصور عن طياتها بواسطة خطوط سوداء على أرضية الورقة البيضاء وهى تنتهى فى آخرها بزوائبه ولكن ليس بها شراشيب كالعمامة السابقة وتبدو أسفل العمامة مناطق سوداء ربما رمز بها المصور إلى شعر الرأس وهي ترتدى قميص طويل يغطى الركبتين وهو مفتوح من الأمام إلى نهايته وفتحة

عند الرقبة على هيئة مثلث متساوى الساقين قمته إلى أسفل وأكمامه طويلة تغطى الأدرع تماماً . وهناك حزام يلف حول وسط الجندى ويرتدى أسفل القميص السابق سروال يغطى القدمين حتى الحذاء الذى يبدو فى الصورة على هيئة منطقة داكنة مدببة الأطراف وأسفل القميص ترتدى فيما يبدو رداء آخر داخلى ، فتحة الرقبة فيه بهيئة مستديرة . أما زخرفة القميص الخارجى فعلى هيئة نقط غير منتظمة الشكل فى المنطقة العليا وعلى هيئة دوائر متجاورة منتشرة على طول الثوب فى النصف السفلى . أما زخرفة السروال فمؤلفة من زخرفة على هيئة أشرطة من أعلى إلى أسفل . . أما بالنسبة للسلاح الذى يمسك به في يده فأرجح أن يكون دبوس ذلك لأن الدبوس به كتلتان من أعلى ومن أسفل وإلى اليمين من الشخص الواقف نجد كتابة أو بقايا كتابة نصها «(أ) قبا (ل) للقا (ئد)» فيما يبدو . أما بالنسبة لتاريخ هذه الورقجة فأستطيع مقارنتها بالورقة السابقة فالخط هنا يشبه الخط الموجود فى الورقة السابقة بل والنص الكتابى نفسه فيما يبدو كان واحد . كما أن ملامح الوجه سواء العينان أو الأنف والشارب متشابهة عند كلا من الرجل الممسك بالحربة فى الصورة السابقة وبين هذا الرجل - هذا من جهة ومن جهة أخرى نجد أن الملابس متشابهة أيضاً فالعمامة ذات الذوائب والقميص الذى ينزل حتى ما بعد الركبتين والسروال أسفل القميص السابق ، كما أن زخرفة الملابس أيضاً متشابهة وتعتمد فى النموذجين على عنصر مكرر على طول الثوب ولذا فيبدو لى أن هذه القطعة من الورق المصور تعود إلى نفس تاريخ الصورة السابقة وهو القرن الخامس الهجرى أو السادس الهجرى ، الحادى عشر أو الثانى عشر الميلادى .

وإذا كانت الصور السابقة تمثل جنود أثناء الحراسة فأن هناك صورة تمثل جندى أو فارس وهو منطلق بفرسه بسرعة لملافاة الأعداء ، وهو يرتدى ثوب اسع وخوذة مرتفعة منحنياً إلى الأمام بالجزء العلوى من الجسم ممسكاً بيده اليسرى درعه المستدير ليحمى نفسه

وبيده اليمنى رمحه ويعتقد الأستاذ Karabacak أن هذه الصورة ربما كانت توضح نص حربى فى احدى المخطوطات[1] . والورقة لونها بنى مصفر ومقاسها ٧,١ × ٩,٤ سم يوجد أسفل الصورة كتابة بالحبر الأسود ويعتقد الأستاذ Arnold أنها تعنى «الحصان فى الغارة»[2] وفى خلفية الورقة يوجد خمسة أسطر متوازية ويوجد أسفلهم حلية زخرفية[3] ، وأسفل ذلك يوجد عبارة «الحمد لله شكراً - الحمد لله وحده» وأسفلها نجد توقيع المصور «أبو تميم حيدرا» والنصر الكتابى فى كلا الوجهين واضح شأنه شأن الرسم وعمل بحبر أحمر وقد وجد توقيع المصور بخط مماثل لخطوط القرن العاشر . أما بالنسبة لأسلوب الرسم فعلى الرغم من نجاح المصور فى أن يعطينا الأحساس بالحركة السريعة للفارس والتصميم والعزيمة التى تبدو فى وجه استعداد لملاقاة الأعداء[4] . إلا أن هناك ما يبعث على الدهشة فى هذا الرسم وهو المعالجة الفنية لشكل فخذ الحصان بالإضافة إلى طريقة اتصاله بالجسم[5] . فمن الواضح هنا أن المصور قد جانبه التوفيق إلى حد كبير فى تلك المعالجة الفنية ويشير الأستاذ Arnold إلى أن ملامح وجه الرجل ورأسه لازالت تحتفظ لنا بأسلوب عرفناه فى التصاوير القبطية للقديس . ومهما يكن من شئ فأن الصورة السابقة تعتبر من أهم التصاوير التى وصلتنا من تلك الفترة والتى من الممكن نسبتها إلى المدرسة الفاطمية فى التصوير بسهولة سواء من حيث أسلوب الرسم أو الخط أو حتى اسم المصور .

تعرضت فى الصور السابقة لتصاوير الجنود أثناء الحراسة وتصاوير الجنود أثناء الذهاب إلى القتال وفى الصورة التالية نجد منظر معركة حربية كاملة . وقد وجدت هذه الصورة على قطعة من الورق مساحتها ٣١ × ٣١ سم ويعتقد الأستاذ Gray ، أنه لا شئ يدفعنا إلى الاعتقاد بأن هذه الصورة الموجودة على الورق كانت تمثل جزء من

---

(١) حسن الباشا ، فن التصوير فى مصر الإسلامية (سبق الأشارة إليه) ص ٥٨ .

The Islamik Book, Op. Cit., P. 6.

(٢) Ibid., P. 6-7.

(٣) Ibid., Fig. 5.

(٤) حسن الباشا ، فن التصوير فى مصر الإسلامية (سبق الأشارة إليه) ص ٥٨ .

(٥) The Islamic Book, Op. Cit., p. 7. ، حسن الباشا ، المرجع السابق ، ص ٥٨ .

مخطوطة طالما لم توجد بها بقايا كتابات»[١] . . والتصميم البسيط للصورة يعطينا سبعة محاربين بعضهم فى شكل جماعى وبعضهم متفرقين فمنهم اثنان ممتطيان أحصنة ، واثنان مسلحان بالأقواس والسهام واثنان بالرماح وواحد بسيف وكلهم يمسكون دروعاً واحد هذه الدروع مستدير فقط وباقى الدروع خطا فيه الشكل من النوع المعروف فى الغرب باسم الدروع النورماندية» . ويدور بين هؤلاء المحاربين قتال غامض ، تحت حوائط مكان محصن وفى ضرفات يبدو منها قاذفوا السهام وكأنهم وقوف ومن غير الواضح إذا ما كان الرجلان الآخران المرتديان للدروع والممسكان بالرماح يدافعون عن الحصن وإن كان من الواضح أن الرجل ذو الدرع المستدير يعترضهم[٢] . وقد اعتمد الأستاذ Gray فى نسبة هذه الصورة إلى العصر الفاطمى على أشكال الدروع الخطافية والتى كانت سائدة فى منطقة البحر المتوسط خلال القرن الحادى عشر وجزء من القرن الثانى عشر الميلادى الخامس والسادس الهجرى ويشير إلى أن ظهوره فى هذه التصاوير ربما نتيجة لأدخال الصليبيين لها فى منطقة المشرق العربى[٣] . كذلك الأمر بالنسبة للسيف المستقيم ذى الحافة الثقيلة الحادة كانت السلاح الأصلى أو الرئيسى للمحارب الأوربى فى الشرق فى فترة الحروب الصليبية . . ويبدو لى أن الصورة السابقة تنسب إلى العصر الفاطمى فى أواخر هذا العصر حيث اشتدت الغارات الصليبية على سواحل مصر ربما كانت هذه القلعة أو الحصن المرسومة فى الصورة تمثل تلك القلاع التى كانت توجد فى ثغور مصر وخاصة تلك القريبة من المشرق حيث كان نشاط الصليبيين فى هذه المناطق يبدو فى شكل الغارات المتقطعة على هذه المناطق . . وبالإضافة إلى ما سبق فأن متحف الفن الإسلامى يحوى فى مجموعته رسم فاطمى بالحبر على ورق سميك عليه آثار ألوان مائية طولها ١٦ سم وعرضها ١٢,٥ سم ويمثل الرسم شخصاً فى مركز الصورة[٤] وعلى رأسه قلنسوة طويلة مدورة (شربوش) وفى يده اليمنى درع مرفوع إلى أعلى وفى اليسرى سيف معقوف عريض ، وهو يبارز شخصاً مرسوماً فى وضع جانبى متسلحاً بعصا أو سيف فى يده اليسرى وتحت هذا الرسم صورة طائر يهاجم حيواناً . . وفى الركن

(١) A Fatimid Drawing in British Museum, Op. Cit., P. 91.

(٢) Ibid., P. 91.

(٣) A Fatimid Drawing in British Museum, Op. Cit., P. 92-93.

(٤) رقم السجل بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، ١٤٦٩٨ ، تنشر لأول مرة .

السفلى الأيمن رسم شجرة محورة والرسم مصاب بتلف كبير يجعل من العسير تميز تفاصيله . ومن الصور التى تمثل موضوعات ذات طابع حربى منظر لشخص يبدو أنه يحارب ، وملامح الشخص تبدو عليه القسوة والصلابة فالعينان لوزيتان والحواجب كثيفة والأنف على هيئة قوس والفم على هيئة خط غليظ أسفل الأنف ، أما شكل الوجه فهو يميل إلى الشكل المربع وتبدو سوالف الشعر متدلية بنفس الطريقة التى نراها فى التصاوير الفاطمية الموجودة على الخزف ذى البريق المعدنى. أما ملابس هذا الشخص فهى عبارة عن عمامة متعددة الطيات بشكل ملحوظ يخرج منها جزء إلى أعلى على هيئة ذوابة وقد عبر المصور عن هذه الطيات بواسطة خطوط سوداء فى اتجاهين على أرضية الصورة البيضاء . وأمام هذا الشخص يوجد درع مستدير على هيئة دائرة فى داخلها نقط مستديرة سوداء ثم داخل هذه الدائرة دائرة أصغر ثم دائرة أصغر . . ويبدو أن هذه الصورة كانت جزء من مخطوط عن الحرب والقتال وأسلوب الرسم بالإضافة إلى شكل الملابس وخاصة العمامة التى يرتديها الشخص المحارب تجعلنا ننسبها للعصر الفاطمى[1] .

ومن المناظر التى يحوى شكلها موضوعاً يتعلق بالقتال والحرب منظر لشخص يمتطى حصان وربما كان يمسك فى يده سيف ويلتفت إلى الوراء وكأنه يستعد لملاقاة عدو يتبعه . وقد رسم المصور هذه الصورة بواسطة خطوط سوداء غليظة وملامحه مرسومة بطريقة كلية . . أما ملابسه فيبدو منها العمامة متعددة الطيات عبر المصور عن طياتها بواسطة خطوط سوداء غليظة على أرضية الصورة البيضاء[2] .

وهناك تصويرة أخرى تمثل شخصية دينية أو أحد رجال الدين وملامح هذا الشخص باهتة نظراً لتلف الورقة فى موضع الوجه وهو ذو لحية كثيفة تتدلى حتى صدره إلا أنها مرسومة بعناية وتستدير حول الوجه تبعاً لاستدارته وهو يحرك يديه مما يدل على أنه يتحدث إلى شخص مقابل له لا يظهر فى الصورة . أما بالنسبة لملابس هذا الشخص فهو عمامة كبيرة يتدلى جزء منها من الخلف فوق الظهر ويغطى الرقبة وهو يرتدى رداء طويل فخم فتحة الرقبة فيه على هيئة مثلث متساوى الساقين مقلوب . وفيما يبدو أنه

(١) رقم السجل بمتحف الفن الإسلامى ، ١٣٨٠١ ، تنشر لأول مرة .

(٢) رقم السجل بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، ١٣١٢٥ ، تنشر لأول مرة .

يرتدى أسفل هذا الرداء ثوب وأسفل هذه الصورة توجد كتابة مؤلفة من بقايا ثلاث سطور فى السطر الأول كلمتان ربما كانتا «النبى سليمان» مما دفعنى إلى الاعتقاد بأن هذه الصورة ربما كانت لأحد الأشخاص ذوى المكانة الدينية أو أنها تمثل قصة من القصص الدينى (لوحة ٧٠)[١] .

رسوم الحيوانات

ظهرت إلى جوار الرسوم الآدمية على الورق رسوم أخرى للحيوانات ، ومن أبرز هذه الحيوانات التى ترجع إلى العصر الفاطمى والتى فى ثنايا التصاير الآدمية ان الأرنب .. وبصفة عامة فإن الأرنب من الحيوانات التى تصادفنا بكثرة فى التصاوير الفاطمية سواء أكان ذلك على الجدران[٢] ، أو على الخزف[٣] ، أو الفخار[٤] أو العاج[٥] أو الخشب[٦] ، أو غيره من مواد الفنون الصغرى مثل المعادن[٧]

(١) محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة .

(٢) Le Pittur Musulmane, Op. Cit., Fig. 167.

(٣) La Ceramique Éegyptienne de l'époque mususlmane (Bâle, 1922) Pl. 24, 26, 27, 76. Bahgat (Aly) et Massoul (F.), La Céramique musulmane, Le Caire, 1930, PL. XII, XVI.

زكى حسن ، كنوز الفاطميين (سبق الأشارة إليه) ، لوحة ٢٩ .

Stead (C.), Fantastic Fauna, Cairo, 1935, PL. 116-134.

(٤) La Ceramique Musulmane, Op. Cit., PL. LIX. Olmer (P.), Filtres de Gargoulettes (Catalogue génèral du Musee Arabe du Caire, 1932, PL. LIX, LX.

(٥) Gluck (H.) und Diez (E.), Die Kunst des Islam, Berlin 1925, Taf. 407, 485.

Wiet (G.), Album du Musee Arab, Le Caire, 1930, PL. 38.

زكى حسن ، كنوز الفاطميين (سبق الأشارة إليه) لوحة ٤٦ ، ٥٦ ، ٥٧ ، أحمد تيمور ، التصوير عند العرب (سبق الأشارة إليه) لوحة ١٠ ، على بهجت وجبريل ، حفائر الفساط ، لوحة ٢٧ ، ٢٨ .

(٦) Pauty, Bois Sculptes, Op. Cit., PL. XXXV, XXXVI, XXXVII, XLVIII, L, LVIII.

(٧) Wiet, Album du Musé Arabe, Op. Cit., PL. 82.

زكى حسن ، كنوز الفاطميين (سبق الأشارة إليه) لوحة ١٢ .

Kendrik, Muhammaden Textiles of the Medieval period, Victoria and Albert Museum, 1924, PL. I.

والقماش[١] وقد ورد رسم الأرنب أو جزء منه على ورقة تحوى تصاوير أخرى ، والملاحظ أن المصور اعتمد فى رسمه للأرنب على الخطوط كعنصر رئيسى . فقد رسم الأرنب بواسطة الخطوط السوداء على الأرضية البيضاء للورقة . وقد استغل المصور فى أظهار أجزاء الجسم المختلفة التناقص بين لون الخطوط السوداء وبين لون الورقة البيضاء . ويظهر من شكل الأرنب أنه اقف ذلك لأن المصور رسم القدمين الأماميتين والخلفيتين وهما فى وضع الوقف . أما عضلات البطن فهى عبارة عن أقواس باللون الأسود فوق الجسم الذى أخذ لون الأرضية البيضاء . وقد وردت أيضاً على الورق صورة لارنبين بآذان طويلة فائمين ولكن تفاصيل الأجسام وملامحها لا تظهر فى الصورة نظراً لأن الألوان فى هذا الجزء من الصورة باهتة[٢] .

وهناك صورة أخرى للأرنب أيضاً تبدو فيه،ا الأرنب مرسوم بشكل كبير على ورقة ربما كانت تمثل صفحة من مخطوط[٣] وقد اعتمد المصور هنا أيضاً على الخطوط فى رسم أجزآد الأرنب . . وقد رسم المصور الأنرب أثناء التفاته إلى الوراء فى حركة سريعة وقد نجح المصور فى التعبير عن حركة الرأس التى تبدو قريبة من الطبيعة إلا أن الآذان أكبر قليلاً عند مقارنتها بحجم الجسم والرأس ، وقد عبر المصور فيها عن الشعر بواسطة خطوط سوداء قصيرة بالإضافة إلى تلوينها بلون داكن أغمق من اللون الذى رسم به باقى أجزاء الجسم . وقد عبر المصور هنال أيضاً عن عضلات البطن بواسطة أقواس بينما رسم بعض أجزائه بعيدة عن الطبيعة كما هو الحال فى الأرجل الأمامية .

ومهما يكن من شئ فإن ملامح الأرنب وحركته بها ما يشابهها على الخزف[٤] والخشب[٥] والعاج[٦] الفاطمى فيما بين القرنين الخامس والسادس الهجريين ، الحادى

(١) Migeon (G.), Les Arts musulmanes, Paris, 1926, PL. XLIV.

(٢) Unepeinture due XII' Siecle, Op. Cit., P. 116.

(٣) Grube (E.J.), Three Miniatures from Fustat. New York, 1963, P. 93.

(٤) زكى حسن ، كنوز الفاطميين (سبق الأشارة إليه) لوحة ٢٩ .

(٥) Cat. Général du Musée Arabe du VCaire, Op. Cit., PL. XXXV.

(٦) Gluck und Diez, Die Kunst des Islam, Op. Cit., S. 500.

عشر والثانى عشر الميلاديين ، وبالتالى فإن الصورة موضوع الدراسة فيما يبدو - ونتيجة للتشابه بينها وبين النماذج السابقة تعود إلى القرنين الخامس والسادس الهجرى ، الحادى عشر والثانى عشر الميلادى وربما كانت هذه الصفحة جزء من مخطوط يتحدث عن الحيوان . وبالرغم من قلة النماذج التى عرضت لها فى التصاوير الفاطمية فإن رسم الأرنب بصفة عامة كان من الحيوانات الشائعة فى الفن القبطى سواء أكان ذلك على النسيج القبطى[١] ، أو المخطوطات القبطية[٢] ، ورأيناه أيضاً فى تصاوير سامرا[٣] ، إلا أن المصور الفاطمى كان أبرع هؤلاء المصورين فى رسم الأرنب فى حركاته المختلفة . . ومن الحيوانات التى وجدت لها رسوم أيضاً على الورق الكلب وقد ورد على قطعة من الورق يظهر عليها الكلب وهو يجلس القرفصاء على عجزه[٤] وربما كان هذا الكلب ضال وأمامه نجد جرة صغيرة من الصلصال لها فوهة مفتوحة وهى تشبه الجرار التى كانت تصنع فى مصر العليا ، والخطوط الخارجية التى رسم بها الكلب وكذلك الجرة كانت باللون الأسود الذى رسمت به الخطوط الرئيسية فى الجسم أما بالنسبة للعيون فقد رسمها هنا جاحظة بشكل اضح وهى عبارة عن منطقة مستديرة فى داخلها دائرة سوداء وقد رسم المصور رأس الحيوان بواسطة ثلاث خطوط ، خط رسمت به العينان ، وخط رسمت به الأذنان وخط رسم به الأنف والفم وجسم الحيوان بصفة عامة صغير جداً وإن كانت عضلات الرجلين قويتين بشكل ملحوظ .

ومن رسوم الحيوانات الأخرى التى وصلت إلينا على الورق رسم الحصان . وقد رسم المصور الفاطمى الحصان بصفة عامة بمهارة واضحة تدل على ملاحظة واقعية من قبل المصور الفاطمى للحصان فى الطبيعة سواء أثناء الحركة[٥] ، أو الوقوف[٦] . . وفى الصورة التى وصلت إلينا نجد أن المصور الفاطمى يرسم الحصان بواسطة الخطوط وبعد

---

(١) Wulff (O.), Volbach (W.F.), Spatantike und Koptische Stoffe Aus Agyptischen Grabfunden, Berlin 1926, S. 56.

(٢) Simaike (M.), Guide du Musée Copte, PL. XVI.

(٣) Die Malerein Von Sammarra, Op. Cit., P. 26, 29.

(٤) The Islamic Book, Op. Cit., P. 7, Fig. 4.

(٥) The Islamic Book, Op. Cit., Fig. 4.

(٦) مجموع أدموند أونجر بلندن ، صورة تنشر لأول مرة .

أن يحدد الشكل العام للحصان بواسطة هذه الخطوط وبترك المناطق الخالية من الألوان ليبعد بها عن صدر الحصان وبطنة وبعض الأجزاء الأخرى مثل مقدمة الوجه ، وهو فى هذا أيضاً كان يحاوول الاقتراب برسمه من الطبيعة . كذلك تعبيره عن التفاصيل كان دقيق إلى حد كبير يتضح ذلك من رسمه للحوافر والذيل والعينان والأذنان والفم . وإن كان فى هذه الصورة قد فشل فى أن يعطينا النسبة الصحيحة لحجم الرجل المرفوعة للأمام وذلك فى محاولته لخلق توازن بين الرجل الخلفية التى تبدو فى نهاية الصورة وبين هذه الرجل الأمامية التى تبدو فى مقدمة الصورة فجاءت الأمامية بعيدة فى نسبة حجمها إلى حد كبير على ماهو فى الطبيعة وقد رد إلينا صورة لجمل حدد المصور جسمه بواسطة خطوط سوداء ثقيلة ثم ملأ هذا الرسم بواسطة الألوان وعلى الرغم من الدقة التى تميز تصاوير العصر الفاطمى إلا أن رسم هذا الجمل بهذه الصورة الكلية هو أن هذا الرسم ربما كان رسم كروكى رسمه المصور على الورق لينقله بعد ذلك على الخزف أو الجدران[1] .

ومن رسوم الحيوانات الأخرى التى وصلت إلينا على الورق ، رسم لأسد على ورقة خارجة من الفسطاط[2] وقد رسم المصور فيها رأس الأسد ووجهه فى وضع مواجه بينما رسم جسم الأسد بصورة جانبية . وهذا التوفيق بين الوضعة الجانبية للجسم والوضعة المواجهة للوجه والرأس قد وجدت على صحن من الخزف ذى البريق المعدنى عليها صورة أسد ترجع إلى العصر الفاطمى[3] . وقد اعتمد المصور الفاطمى فى رسم الأسد على الورق على الخطوط السوداء وتناقضها مع لون الورقة الأبيض فى إخراج صورة للأسد فهو يرسم بواسطة الخطوط إلا أنه من جهة أخرى نجح فى الاقتراب بصورة الأسد من الطبيعة إلى حد كبير ، فالرأس والوجه بملامحه المختلفة من عينان وفتحتان للأنف والفم كلها قريبة من الطبيعة . وقد عبر المصور فى الصورة السابقة عن رأس الأسد بواسطة حطوط سوداء عند الرأس على الأرضية البيضاء ، كما أنه عبر عن الشعر المنتشر فوق جسم الأسد بواسطة خطوط متداخلة باللون الأسود ولكن قد يكون حرص المصور هنا

---

(١) رقم السجل فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، ١٣١٢٦ تنشر لأول مرة .

(٢) Three Miniatures from Fustat, Op. Cit., P. 95.

(٣) رقم السجل بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة - ١٤٩٣٢٠ .

على أن يبرز قوة الأسد هو السبب فى عدم التناسق بين حجم الأقدام الأمامية وبين حجم الجسم كله ، هذا وتوجد فوق هذه الصورة كتابة تبدأ بالبسملة فى السطر العلوى ثم يمكن تميز كلمات «كعب الأحبار عن منطق الوحش» ثم كلمة الأسد فى السطور السفلى . ويبدو فى أسفل صورة الأسد بقايا لسطر كتابى أيضاً . أما بالنسبة لتاريخ الصورة أو ارجاعها لعصر معين فيبدو أنها ترجع إلى نهاية العصر الفاطمى فى الفترة ما بين نهاية القرن الخامس الهجرى وبداية السادس الهجرى ونهاية الحادى عشر الميلادى وبداية الثانى عشر الميلادى وذلك للتشابه بينها وبين رسم الأسد الموجود على صحنم من الخزف[1] ، وللتشابه بينها وبين الأسدذ الذى يرجع إلى منتصف القرن السادس الهجرى الثانى عشر الميلادى على سقف الكابلابلاتينا فى بالرموا[2] . وقد سبق وجود هذه الرسوم فوق بقايا الحوائط فى مدينة سامرا[3] بالإضافة إلى التصاوير السابقة قد وصل إلينا أيضاً صورة لسمكتين تتجه كلا منهما اتجاه مخالف للأخرى وعلى الرغم من تلف الورق المرسوم عليه الصورة إلا أن المشاهد يستطيع أن يدرك بوضوح مدى الدقة والاتقان فى رسم السمكة . ويبدو أن المصور قد عبر عن رسمه بواسطة خطوط ثم ملأ هذه الخطوط بالألوان وترك مواضع التفاصيل بيضاء بلون الورقة . وقد ورد التصميم نفسه على قطع من الخزف تنسب إلى العصر الفاطمى . ويبدو لى أن صورة الأسماك ترجع إلى نهاية القرن الخامس وبداية القرن السادس الهجرى ، نهاية الحادى عشر وبداية الثانى عشر الميلادى[4] .

رسوم الطيور

وردت إلينا تصاوير من العصر الفاطمى أيضاً منفذة على الورق بالإضافة إلى رسوم الآدميين والحيوانات ومن أبرزها رسم البيغاء ، وقد ورد إلينا على عدة أوراق ، أحدى هذه التصاوير نجد ببغاوان يواجه كل منهما الآخر ونجد أن هذه البيغاوين خاليين من أى

(١) Three Miniatures from Fustate, Op. Cit., P. 95.

(٢) Die Malerein Von Sammarra, Op. Cit., Taf. LXXV, S. (93).

(٣) Le Pitture Musulamne, Op. Cit., Fig. 150.

(٤) قطعة تنشر لأول مرة ، رقم السجل بالمتحف الإسلامى - ٩٥١٥ .

توريق ، أو تفاصيل للريش الذى يغطى أجسامهما ، وإن كان ذلك فيما يبدو نظراً لتلف الروقة . . فنجد أن الببغاء الموجود فى الناحية اليمنى له أجنحة خضراء مشوبة باللون الرمادى أما لون الذيل ، فهو أبيض معتم والرأس والصدر من نفس اللون[1] . أما الببغاء الموجود في الناحية اليسرى فله أجنحة قرمزية اللون ، أما رأس الببغاء فقد رسمت باللون الأحمر أيضاً . والملاحظ أن ريش الصدر والجناحان فى الببغاوين يغطيهما اللون الذهبى إلا أن الريش في الجناحين ذو لون أحمر ساطع[2] . وقد ورد أيضاً رسم الببغاء فى إطار صورة من العصر الفاطمى وذلك فى الشريطين الجانبيين للإطارين . ويوجد ثلاث ببغاوات فى أوضاع متنظمة وهذه الطيور تدبر رؤوسها بحركة رفيعة كما وجد أيضاً فى أركان الإطار السابقة أربع ببغاوات فى الزوايا يديرون ظهورهم لمنتصف الصورة بينما ينظر إليهما البيغاوين الموجودين فى الوسط[3] وبالنسبة لأسلوب الرسم نجد أن المصور بلغ درجة كبيرة من النجاح سواء فى التعبير عن روح الرشاقة التى تغلب على حركاتن الطيور السابقة أو فى ورقة التعبير عن أجزاءئ الأجسام وعلاقة هذه الأجزاء ببعضها . ومن الطيور التى وردت صورها أيضاً على الورق الطاووي ، وقد وردت صورته على قطعة يبدو أنها من الورق ذات شكل دائرى غير منتظم (لعلها غشاء دف) وتزينها صورة الطاووس وهو يسير وتعذو ظهره ريشتان وله ذيل عريض ويمسك بمنقاره غصنا مورقاً ، وموجود حول الطاووس إطار بسيط عليه شبه كتابة بالخط الكوفى وتوجد على الرسم آثار كتابة بالألوان المائية . أما أرضية الرسم فخالية من الزخرفة إلا من وريدتين أو دائرتين بجوار ساقى الطاووس[4] . وصورة الطاووس هذه ربما كانت ترجع إلى فترة القرن الخامس الهجرى - السادس الميلادى .

ومن الطيور التى وردت تصاويرها على الورق أيضاً ، صورة ديك وقد رسمت الصورة بألوان مشبعة بالألوان البراقة من أحمر وأخضر وبنى على أرضية صفراء وقد تم

(١) The Islamic Book, Op. Cit., P. I, PL. 4A.

(٢) Ibid., P. 8.

(٣) Une Peinture Du XII Siecle, O.P. Cit., P. 155.

(٤) رقم السجل بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ١٠٨٤٣ تنشر لأول مرة . .

الرسم بهـذه الألوان فوق رسم أولى . والملاحظ عـلى هذه الصورة أن المصـور عبر عن أجزاء الديك بـصورة طبيعيـة وخاصة فى شكل الـرأس والعرف الموجود فوقـها . كما يتضح ذلك أيضاً فى شكل الأرجل وتفـاصيل الريش الموجود على الأجنحة[1] . ولكن نلاحظ أن تفاصيل جسـم الديك بدت بأحجـام كبيرة مما يدفع المرء إلى الاعتقاد بأن هذه الصورة ربما كانت تمثل اسـكتش لصورة جدارية . أما من حيث تأريخهـا فهى فيما يبدو ترجع إلى الـعصر الفاطمى فـيما بين نهاية القـرن الخامس وبداية السادس الـهجريين ، ونهايـة الحادى عشر وبداية الـثانى عشر المـيلاديين . ذلك لقـرب الرسم من الطبـيعة بالدرجة التى لم نجدها فيالرسوم السابقة عـلى العصر الفاطمى حيث كانت الرسوم تبدو بعيدة عن الطبيعة . ولا نستطيع نسبتها إلـى الفترة التالية على العصر الفاطمى لاختلاف أسلوب رسم الطيور والحيوانات عن الرسم الموجود فى هذه الصورة .

بالإضافة إلـى الصور التى تمثـل الحيوانات والطيـور فإن هناك صورة تمثـل موضوع الأنقضاض . قوام هذا المنظر طائر يشبه النـسر ينقض على حيوان يشبه الغزال . . ومن الملاحظ على الصورة أن المصور بالإضافة إلى اتقانه رسم تفاصيل الحيوان والطائر أعطانا الحالة النفسية لكلاهـما فى أثناء عملية الانقضاض بينما يذهو الـطائر بقوته وانتصاره نجد الأنزعاج الـواضح فى شكل الغـزال ، ويتضح هذا من حـركة الرأس الملتفـة إلى الوراء بالإضافة إلى رسم الغزال وفمه مفتوح وكأنـه يحاول الدفاع عن نفسه بأى وسيلة . وقد عبر المصور عن تفاصيل صورته سواء فى رسمه للطائر والحيوان بواسطة المقابلة بين اللون الداكن فى بعض أجزاء الحيوان وبين لون الورقـة البيضاء ومن الملاحظ أن المصور أحاط الموضوع ببعض العناصر النباتية كـالأوراق والفروع المعروفة فى العصر الفاطمى . . ومن الملاحظ أيضاً أن موضوع الأنقضاض من الموضوعات الـتى شاعت فى التصاوير الفاطمية بصفة عامة ، وهذا الرســم يرجع إلى العصر الفاطمى فى نهايـة القرن الخامس الهجرى وبداية السادس الهجرى ، الحادى عشر ، والثانى عشر الميلادى .

(١) Three Minietures from Fustate, Op. Cit., P. 91.

رسوم الكائنات الخرافية

رسم المصور الفاطمى العديد من أشكال الكائنات الخرافية على مواده المختلفة من رق[1] ، وخزف[2] ، وجدران[3] ، وعاج[4] ، وخشب[5] ، ومعادن[6] ، وفخار[7] . . إلا أن النماذج التى وردت إلينا على الورق كانت أقل بكثير من النماذج الموجودة على المواد المختلفة الأخرى . .

فعلى صورة منها رسم حيوان غريب الشكل ينظر إلى الخلف وربما كان حيوان له رأس طائر ومنقار يشبه الصقر، وعلى الرغم من أن هوية هذا الحيوان غير واضحة إلا أنه لايشبه الحيوانات أو الطيور بحيث يمكن أطلاق اسم حيوان معين أو طائر معين عليه[8].

وهناك صورة قنطور وهو مخلوق خرافى له من الإنسان رأسه وجذعه من الحصان جسمه وقوامه ، وهو يلتفت برأسه إلى الخلف ويصوب سهماً على نحو يذكرنا برماة باريتا القديمة والأرجح أن هذا الرسم يمثل برج القوس[9] . . وهناك صورة كائن خرافى آخر يبدو جسم جسم أسد ويعلو منتصف الظهر شكل مستدير لقرص الشمس وعليه ملامح آدمية[10] والصورة كلها تالفة مما يجعلها غير واضحة المعالم على أسلوب الرسم بالإضافة إلى حركة الحيوان تظهر هى نفسها التى زتبعها المصور الفاطمى على مواده المختلفة ، كما يتشابه تصميم هذه الصورة مع تصميم الصورة أسد على الرخام من العصر الفاطمى[11] ، مما يجعلنا ننسب هذه الصورة لنهاية العصر الفاطمى . . وبالإضافة

(١) رقم السجل بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، (١-٤) ١٥٦١٠ .

(٢) زكى حسن ، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير (سبق الأشارة إليه) ص ١٤ .

Le Ceramique Egyptienne, Op. Cit., Pl. 36, 42, 43, 44, 81.

(٣) Le Pittur Musulmane, Op. Cit., Fig. 213, 814, 215, 216, 217.

(٤) زكى حسن ، كنوز الفاطميين ، (سبق الأشارة إليه) لوحة ٥٦ .

(٥) Bois Sculptes D'églises, Op. Cit., Pl. IX2,3-XXXIII.

زكى حسن ، المرجع السابق ، لوحة ٤٥ .

(٦) المرجع نفسه ، لوحة ٥٨ . (٧) المرجع نفسه ، لوحة ٣٧ .

(٨) رقم السجل بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة - ١٥٦١٠ .

(٩) صورة تنشر لأول مرة - رقم السجل بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (١-٤) ١٥٦١٠.

(١٠) رقم السجل بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، ١٣١٢٧ تنشر لأول مرة .

(١١) Album Du Musee Arabe du Caire, Op. Cit., Pl. 5.

إلى الكائنات الخرافية فإن التصاوير الفاطمية حوت بعض الموضوعات الهزلية التى تمثل موضوع ساخر أو رمزى أو غير موجود فى الطبيعة ويمثل الموضوع فى الصورة كائن ربما كان ثعلب يمسك بهروة ضخمة فى يده اليسرى وهو يمتطى ظهر حيوان آخر ربما كان ماعز[١] . . والرسم بصفة عامة قريب من الطبيعة بالنسبة لتفاصيل الكائنات المرسومة ذلم أن المصور قد رسم رأس الثعلب قريب من الطبيعة وكانت وسيلة فى رسمها خطوط ملأها باللون الأسود وعبر عن العين بواسطة حجز منطقة بلون البطانة البيضاء ثم يضع داخلها نقطة سوداء مستديرة معبراً بها عن أنسان العين . . وقد حاول أن يعطى لرأس الثعلب جسم انسان واجتهد فى أن يجعله صغيراً بدرجة تتناسب فيها الرأس الصغيرة مع حجم الجسم ، كما أن المصور حال أن يوهم الشاهد بأن هذا الكائن يرتدى رداء أبيض وملتف حول الرقبة ، أما بالنسبة للحيوان فإن رسمه كان طبيعى إلى حد كبير فى شكل الرأس والأذنين المتدليتين والقرنين الرفيعين ، وقد رسم العين عبارة عن منطقة بيضاء مستديرة فى داخلها نقطة صغيرة سوداء أما باقى الجسم فقد أعطاه المصور لوناً داكناً وأما الأجزاء التشريحية للجسم فأننا نلاحظ أن شكل الأرجل يبعد بعض الشئ عن الطبيعة وربما كان يحرص المصور على أن يوحى للمشاهد بأن موضوعه رمزى ذلك عن طريق رسم الأجزاء التشريحية لجسم الحيوان بطريقة تجريدية ، كما أن المصور تمادى فى الإيحاء بالطابع الرمزى للصورة وذلك عن طريق رسمه لمبنى يشبه المسجد وربما كان منزل وفى العادة فإن الآدميين هم الذين يستخدمون المنازل والقصور ، ولذا فإن موضوع الصورة بصفة عامة بعيد عن الطبيعة وربما كان موضوع هزلى ساخر قصد منه الرمز إلى نقد شئ أو شخص معين . والتصاوير الهزلية بصفة عامة ظاهرة معروفة[٢] ، ذلك أن التصوير المصرى فى مراحله المختلفة لم يخل من الروح الهزلية المرحة ذلك لأن المصرى بطبيعته مرح فلقد أحب المصريون الحياة وتعلقوا بها كما أن دينهم ومعتقداتهم جعلتهم يشعرون بأنهم سنتصرون على ذلك التغير الذى ينتج عن الموت ، ويرى البعض فى المفارقات الموجودة فى الرسوم أسلوباً ساخراً يرمز إلى أبرار حقائق يربط الفنان الأفصاح عنها عن طريق فنه . وقد استعمل المصور المصرى أيضاً بعض الحيوانات كالقرود والفار والكلب

(١) رقم السجل بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، ١٣١٩٢ .

(٢) محمد حماد ، التصوير فى التراث المصرى حتى العهد القبطى (سبق الأشارة إليه) ص ٧١ .

والأسد للدلالة على طبائع معينة فى رسومه الهزلية . ومن أجمل الرسوم التى وجدت فى مصر فى عهد الأمبراطورية رسم على (أوستراكا) حيث نرى شكل شاب نحيف يمثل المذنب وقد وقف بين قرد وفأر ، فالقرد هنا يرفع عصاه كرجل من رجال الأمن ليوقع به العقاب، أما الفأر الذى يتكئ على عصاه ليمثل القاضى كرجل كبير قد حنى ظهره بعد هذا السن الكبير ، وقد وجدت أيضاً الكثير من الصور التى تعالج بعض الموضوعات السياسية بروح الدعابة الخفيفة يصور الفنان بريشته تصويراً معبراً عن النقد الذى يريد أن يوجهه لأهله فى أسلوب لاذع لا يمكن أن يفهمه[1] . وهناك بردية فى المتحف البريطانى سجل عليها المصور رسماً لأسد يلعب الشطرنج مع غزال وربما كان المصور يرمز للملك نفسه بالأسد لأنه أقوى الحيوانات وكان يرمز للملك عادة بالأسد القوى أو الثور[2] ، وهناك رسم آخر على بردية بالمتحف البريطانى يمثل ذنب يعزف على ناى ذا شفتين ، وأمامه قطيع من الغزلان يتقدمه زميله الحارس الآخر راع آخر على شكل قط يرى الأوز. وقد استمر هذا الاتجاه فى التصوير فى العصرين اليونانى والرومانى فى مصر[3] . ثم بعد ذلك فى العصر القبطى حيث نرى مثلاً جميلاً فى المتحف القبطى وجد فى باويط شمال أسيوط ويرجع تاريخه إلى حوالى القرن الخامس الميلادى وهذا الأثر عبارة عن لوحة من الطين مرسومة بالألوان المائية (الفرسكو) وهى جزء من الحائط عليه صورة تهكمية تمثل وفد الفيران لدى القط العجوز وقد رفع أحدهم علم أبيض رمز للتسليم وهنا نظن أن القط هو الملك أو الحاكم الظالم أما الفيران فهم الرعية الضعيفة المغلوبة على أمرها ويظهر أن هذا الملك أو الحام بعد أن شاب وأضناه المرض بقى وحيداً فحضر وفد الفيران وقد حمل أولهم فى أحدى يديه قنينة . وفى الأخرى قمعاً رمز للدواء أو النبيذ أى أن هذا الوفد قد حضر لعلاج الحاكم وشفائه تحت علم الهدنة الأبيض وحمل الفأر الثالث بيده لفافة يظهر أنها وثيقة من البردى سجلت فيها هذه الهدنة كما أنه يحمل فى اليد الأخرى عصا يتوكأ عليها لأنه أكبرهم سناً[4] .

(١) محمد حماد ، التصوير فى التراث المصرى حتى العهد القبطى ، ص ٧٢ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٧٤ ، س ٤٦ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ٧٥ .

(٤) محمد حماد ، التصوير فى التراث المصرى حتى العهد القبطى ، ص ٧٦ .



الفصل الثالث

التصوير الفاطمى على الجدران

أعنى بالتصوير الجدارى فى العصر الفاطمى التصاوير المرسومة بالألوان المذابة فى الماء والتى يتم إعدادها وطلاء الجص بها قبل أن يتم جفافه حتى يتشرب اللون أثناء جفافه وحتى يتشرب اللون أثناء جفافه وحتى لا يتساقط الطلاء[1] وقد أشارت المصادر الأدبية والتاريخية إلى عناية الفاطميين بالتصوير الجدارى واهتمامهم برعاية المصورين وحرصهم على استدعاء بعض مشاهير المصورين العرب للأقامة بينهم وقيامهم بالعمل فى تزيين مبانيهم بالتصاوير المختلفة[2] . وقد ذكر «المقريزى» أن الخليفة «الآمر بأحكام الله» شيد منظرة ببركة الجيش صور فيها شعراءه كل شاعر وبلده وطلب من كل واحد منهم قطعة من الشعر فى المدح وذكر المنظرة وكتب ذلك عند رأس كل شاعر وبجانب صورة كل واحد منهم رف مذهب أمر أن توضع فيه صرة مختومة فيها خمسون ديناراً وأن يدخل كل شاعر ويأخذ صرته ففعلوا وكانوا عدة شعراء وفى وصفه لما كان يعمل فى القاهرة يوم فتح الخليج زمن الفاطميين أنهم كانوا يهتمون اهتماماً عظيماً إذا دخلت زيادة النيل ذراع الوفاء فكان يعمل فى بيت المال من التماثيل شكل الوحوش كالغزلان والسباع والفيلة والزرافات وكانت هذه الوحوش مفسرة الأعين والأعضاء بالذهب ثم ذكر أن هذه التماثيل كانت تحمل فى صوان لأمراء الدولة بعد فتح الخليج عند وصول المائدة من القصر إلى منظرة السكرة التى يجلس فيها الخليفة وقت الفتح[3] . . ولقد أشار «المقريزى» أيضاً إلى المنافسة بين «القصير» الفنان المصرى «وابن عزيز» الذى دعى من العراق والذى استدعاه «البازورى» الذى كان وزيراً للخليفة «المستنصر» بعد أن قاسى الأمرين من مبالغة «القصير» المصرى فى الأجر . وقد رسم «تبن عزيز» راقصة داخل حينة بطريقة تجعل الناظر إليها يظن أن الراقصة خارجة من الحائط . ولقد خلق هذا

(١) حسن الباشا ، التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى (سبق الأشارة إليه) ص ٤٩ .

(٢) حسن الباشا ، التصوير العربى فى العصر الفاطمى (مجلة المجلة العدد ٣٥ ، السنة الثالثة نوفمبر ١٩٥٥) ص ٣٦ .

(٣) المقريزى ، الخطط ، جزء ١ ، ص ٤٨٦ ، ٤٨٧ .

الأحساس عن طريق رسم الفتاة وهى ترتدى ثوباً أبيض على أرضية سوداء ولقد رسم منافسه «القصير» الفتاة الراقصة تبدو وكأنها داخلة فى الحنية وذلك برسمها باللون الأحمر وتلوين الحنية باللون الأصفر[1] . وإن دل ذلك على شئ فأنه يدل على المستوى الفنى الذى وصل إليه فن التصوير الإسلامى فى مصر فى العصر الفاطمى ويستشف من تلك المنافسة أيضاً أن المصور الفاطمى قد توصل إلى فهم أسرار الألوان بل وبرع فى استخدامها للتعبير عن البروز والعمق ، ويرى Ettinghausen أن الطريقة التى استخدمها «قصير» كانت أكثر صعوبة من منافسه[2] . وقد أشار المقريزى أيضاً إلى مصور من العصر الفاطمى يسمى «الكتامى» صور فى دار النعمان «بالقرافة» صورة سيدنا يوسف فى الجب وقد صور لنا سيدنا يوسف عارياً ولون الجب كله باللون الأسود بحيث أصبحت صورة يوسف وكأنها باب مفتوح فى هذا الجب[3] . . وهذا إن دل على شئ فأنه يدل على فهم عميق لأسرار الألوان . .

وقد وصل إلينا أيضاً شعر يشير إلى الصور التى كانت تزخرف الديار والمبانى المدنية المختلفة منها قصيدة «لعمارة اليمنى» فى وصف دار «للصالح طلائع» يقول فيها :

لم يبق نوع صامت أو ناطق	إلا صدأ فيها الجمع مصوراً
فيها حدائق لم تجدها ديمة	كلا ولا نبتت على وجه الثرى
لم يبد فيها الروش مزهراً	والنخل والرمان إلا مثمراً

(١) المقريزى ، الخطط (سبق الأشارة إليه) ج ٢ ، ص ٣١٨ .

Painting in Islamic, Op. Cit., P. 22.

Islamiche Miniatur Malerei, Op. Cit., P. 18.

Mosquee du Caire, Op. Cit., P. 179, 180.

Une Peinture du XII' Siecle, Op. Cit., P. 117.

أحمد تيمور ، التصوير عند العرب (سبق الأشارة إليه) ص ١٩٢ .

زكى حسن ، كنوز الفاطميين (سبق الأشارة إليه) ، ص ٩٢ .

حسن الباشا ، فن التصوير فى مصر الإسلامية (سبق الأشارة إليه) ، ص ٥٤ .

Painting in the Fatimid Period, Op. Cit., 113.

Arab Painting, Op. Cit., P. 55.

(٢) Painting in the Fatimid Period, Op. Cit., P. 113.

(٣) النقريزى ، الخطط (سبق الأشارة إليه ج ٢ ، ص ٣١٨ .

والطير قد وقعت على أغصانها — وثمارها لم تستطع أن تنقـــرا
وبها من الحيوان كل شـــــــــه — ليس الحرير العبقرى مصـــوراً
لا تقدم الأبصار بين مروجهـــا — ليثا ولا ظبياً بوجرة أعفـــــرا
أنــــت وحشهـــا لسباعهـــا — فظباؤها لا تتقى أسد الشـــرى
وكأن صولتك المخيفة أمنــــت — أسرابها ألا تخاف فتذعـــــرا
وبها زرافات كـــــأن ركابهـــا — فى الطول ألوية تؤم العسكرا[١]

وأهميـة هذا الشعـر السابق هو أن مـا ورد فيه من وصف لـهذه الدار وما بـها من تصاوير ومقارنة ذلك بالتصاوير الفاطمية الـتى وصلت إلينا لإدراكنا مدى النهضة الفنية الواسعة ، ومدى انتشار فن التصوير الجدارى بموضوعاته المختلفة فى ذلك الوقت هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى تعطينا هذه الأبيات مناظر تصويرية قريبة الشبه بما وصلنا من تصاوير ، فالمناظر الطبيعية ومناظر الأشجـار ومناظر الطيور والحيوانات الأليفة والمفترسة كل ذلك قد وصلتنـا نماذج منه وأمثلة سواء على الصور الجدارية أو فـى تصاوير التحف التطبيقية . . وعلى الرغم من أزدهار فن التصوير فى مصر فى تلك الفترة فلم يصل إلينا سوى أشارات أدبية[٢] ، أو بعض الأشارات عبر المصادر التاريخية[٣] ، ولـم يصل إلينا كتاب يـشير إلى أســماء هؤلاء المصوريــن أو درجاتهم الفــنية أو مدارســهم . وأن كان «المقريزى» قد ذكر فى خططه أنه قد كتب كتاباً فى طبقات المصورين أسمه ضوء النبراس وأنس الجلاس فى أخبار المذوقين من الناس[٤] ، على أنه من الممكن أن نـستشف أسماء بعض المصورين الذين اشتهروا بالتـصوير الجدارى وذلك من خلال كتابات المقريزى . . وقد ذكر بعض هؤلاء المصورين فرادى بينما ذكر البعض الآخر وكأنهم مدرسة واحدة .

البصريون :

وقد ذكرهم المقريزى عند ذكره لبنى المعـلم ، وذكر أنهم اشتركوا فى تزويق جامع

(١) زكى حسن ، كنوز الفاطميين (سبق الأشارة إليه) ص ٧٦-٧٧ .
(٢) مثل الشعر الذى قاله «عمارة اليمنى» فى وصف دار «الصالح طلائع» .
(٣) مثل أشارات المقريزى فى خططه .
(٤) المقريزى ، الخطط (سبق الأشارة إليه) ج ٢ ، ص ٣١٨ .

القرافة الذى جددته السيدة العربية «تغريد» أم الخليفة «العزيز بالله الفاطمى» سنة ٣٣٦[١]. ويفهم الأنسان من أطناب «المقريزى» فى وصف هذا التزويق أنهم من أساطين الفن.

بنو المعلم :

بنو المعلم من مصورى العصر الفاطمى بمصر ذكرهم «المقريزى» وقال أنهم شيوخ الكتامى والنازوك فى الفن وذكر من آثارهم تزويق جامع القرافة ووصف تصويرهم على قنطرة صورة ستارة مدرجة يدرج وذات عمد مختلفة الألوان . . وقد أبدعوا هذا الرسم بحيث أن أجزاء الستارة تبدو للناظر إليها إذا وقف فى أحد المواضع كأنها بارزة على هيئة مقرنص ، وإذا نظر إليها من موضع آخر كأنها مسطحة لا نتوء فيها . . ويروى «المقريزى» أن هذا العمل كان من أفخر الصنائع عند المزوقين وكان الصناع يأتون إلى هذه القنطرة ليعملوا مثلها ، فلا يقدرون[٢] .

ومن الواضح أن «بنى المعلم» توصلوا فى صورهم إلى معرفة بعض أسرار الألوان بالإضافة إلى أنهم استغلوا معرفتهم ببعض جوانب المنظور المعروف فى المصطلح الفنى بالبعد الثالث . . ويرجح أن «بنى المعلم» قد تعلموا التصوير على يد أبيهم الذى يرجح أنه اشتهر بلقبه «المعلم» والذى ظل أبناؤه ينسبون إليه من بعده ذلك أن لقب «معلم» كان يطلق على الصانع الماهر الذى يعتقد أنه يتمتع بشئ من الأشراف على غيره من الصناع أو كان له فضل تعليم غيره من أبناء حرفته وقد وردت بهذه الدلالة على كثير من التحف والاثار العربية[٣] .

الكناس :

وهو من المصورين الذين اشتغلوا بالتصوير الجدارى أيضاً . . وقد ذكره «المقريزى» وهو من نوابغ المصورين بمصر وكان من تلاميذ «بنو المعلم» . . ومن آياته فى فنه صور

---

(١) المرجع نفسه ، ص ٣١٨ .

(٢) المقريزى ، الخطط (سبق الأشارة إليه) ج ٢ ، ص ٣١٨ .

(٣) حسن الباشا ، الفنون الرسلامية والوظائف على الآثار العربية (القاهرة سنة ١٩٦٦ ج ٣) ص ١١١ .

كانت بدار النعمان بـالقرافة صور فيها يوسف عليه السـلام فى الجب وهو عريان والجب كله أسود إذا نظر الإنسان إليه ظن أن جسمه باب من دهن لون الجب[1] .

النازوك :

ذكره «المقريزى» فى حديثه عن «بنى المعلم» فعرفهم بأنهم شيوخ «التامى والنازوك» ولم يذكر له أثر يستـدل منه على براعته فى الفن كما فعل «بالـكتامى» ، إلا أن تعريفه «بنى المعلم» بـأنهم شيوخ هذين المصورين مـع ذكره لهم« وللكتامى» من الـتفوق الفنى يدل على أنه من كبار المصورين المعروفين»[2] .

ابن عزيز :

ذكره «المقريزى» فى خططه[3] . وهو من مصورى العصر الفـاطمى استدعاه الوزير أبو محمد الحسن البازورى» الملقب بسيـد الوزراء من العراق واشترك مع مصورى العصر الفاطمى فى النهضة الفنية بتلك الفترة . . وكان من أحب الأشياء إلى «البازورى» النظر إلى كـتاب فيه صـور أو النظـر إلى صورة أو تـزويق . . وكان بمصـر رجل من كـبار المصورين يقـال له «القصير» حمله الإعجـاب بفنه على أن يشتط فى أجـرته وهو جدير بذلك لأنه كـان يعد فى فن التـصوير «كأبى مقلـة» فى الخط ويعد «ابن عـزيز» «كأبن البواب» وقد استدعى «البازورى» «ابن عزيز» من الـعراق ليحارب «القصير» وكان ثيراً ما يحرص بينهما[4] . .

القصير :

ذكره «المقريزى» فى خـططه أيضاً[5] وهو معدود مـن نوابغ المصورين فـى العصر الفاطـمى بمصر ، واتصل بـالوزير «البازورى» وكان مـن المولعين بالفـن إلا أن أعجاب

(١) المقريزى ، المرجع السـابق ، ص ٣١٨ .
(٢) المقريزى ، الخطط ، ·سبق الأشارة إليه) ج ٢ ، ص ٣١٨ .
(٣) المصدر نفسه ، ج ٢ ، ص ٣١٨ .
(٤) أحمد تيمور ، التصوير عند العرب (سبق الأشارة إليه) ص ١١١ .
(٥) المقريزى ، المصدر السابق ، ج ٢ ، ص ٣١٨ .

«القصيـر» بنفسه واشتطـاطه في الأجرة وما حدث مـنه حين أجتمع هو وأبـن عزيز من منافسة بحضرة «البازورى» يجعل الأنسان يحكم على هذا المصور بالبراعة الفنية[١] .

وكما أشرت أن ما جعلنى أتحدث عن هؤلاء المصورين فى هذا الفصل هو أنه يفهم من أشارات «المقريزى» إليهم أنهم كانوا يشتغلوا بالتصوير الجدارى . . وعلى الرغم من آن «المقريزى» لم يـذكر أن أحد من هؤلاء المصورين قـد اشتغل بنوع آخر من الـتصوير على الورق أو الخزف أو على أى مـادة من مواد الفنون التطبيقيـة . . إلا أننى قد عثرت على قطعة خزف من نوع البريق المعدنى وعلينا أمضاء المصور «قصير»[٢] إلا أن التصاوير الموجودة عليها غير واضحة المعالم وربما كـان «قصير» هذا هو نفسه الذى كان يرسم على الجدران وفى هذه الحالة يكون المصور قد اشتغل بـفرعين من أفرع التصوير الفاطمى ، أو قد يكون مـجرد تشابه فى الأسـماء . . إلا أنه يبدو لى مـن خلال المشاهدات المختـلفة للتصاوير على الجدران والخزف والورق والعاج أن هـناك بعض الأشخاص المتشابهين فى الملامح والملابس بين كل نوع من الأنواع السابقة من التصاوير وعلى هذا فأرجح أن «قصير» هذا هو نفسه صاحب القصة المشهورة مـع الوزير الفاطمى بالازورى . ولو تركنا المصادر الأدبية والتاريخية إلى مـا وصل إلينا من التصاوير الجدارية الفاطميـة لوجدنا أن ما تبقى من هذه الصور المرسومة على الجدران قليل إلا أنـه من ناحية أخرى أعطانا فكرة واضحة عن طريق الرسم على الجدران فى ذلك العصر، بالإضافة إلى نوعية الموضوعات المرسومة أيضاً فى تلك الفترة، وتنقسم التصاوير الجدارية التى وصلت إلينا من الفترة الفاطمية من حيث وجودها إلى قسمين : تصاوير جدارية فـاطمية فى داخل مصر ، وتصاوير جدارية تنسـب إلى المدرسة الفاطـمية ولكنهـا موجودة خارج مصر . . أمـا بالنسبة لـموضوعات التصاوير المنسوبة إلى المدرسة الفاطمية فأنها تناولت موضوعات متعددة. . ولكنها تنقسم بصفة عامة إلى نوعين رئيسيين : موضعات تعكس حياة الطبقة الأرستقراطية وموضوعات تعكس حـياة طبقة العـامة ، ومن هذه الموضوعات مـناظر الطرب ومجـالس الشرب ، ومناظر الرقص ، ومناظر لحمالين وعمال وبعـض الأشخاص الذين يبدو عليهم أنهم من رجال الدين ، بالإضافة إلى مناظر الصيد ، والقنص وعراك الحيوانات والطيور .

(١) حسن الباشا ، فن التصوير فى مصر الإسلامية (سبق الأشارة إليه) ص ٥٤ .

(٢) قطعة موجودة فى مخازن الفسطاط تنشر لأول مرة .

اولاً: التصاوير الجدارية الفاطمية فى مصر :

إن ما وصلنا من تصاوير جدارية فاطمية فى مصر كان قليلاً بشكل ملحوظ ، وكان كل ما وصلنـا من تصاوير كان بقايا لتـصاوير جدارية وجدت فى أبنية مـدنية ومن هذه النماذج بقايا تصوير جدارى فى مبنى يرجح أنه قصر(١) ، والثانى بقايا تصاوير جدارية كشفت فى حمام من العصر الفاطمى(٢) ، وبالنسبة للنموذج الأول فـهو مبنى يعتقد أنه قصر وجد به بقايا رسم فوق جداره ، وهذا القصـر يقع بجوار الحمام الفاطمى . . ويمثل هذا الرسـم شكلين آدميين مـحفورين حفـراً دقيقاً علـى طبقة من الملاط فـى الجدران فى مساحة تبلغ ٤٠ × ٤٠ سم ويمثل أقصى الشكلين إلـى اليمين رجل مرسوم فى أسلوب فرعونى فالرأس والساقان والقدمان منظورة من الجانب وسائر الجسم منظور من الأمام أى أنه فى وضعه مواجـهة والذراع اليسرى ممدودة إلى الأمام تمس فاكـهة فوق المائدة . . أما الشكـل الآدمى الآخر فمـرسوم فى أسلب مـعروف فى الرسـوم الإسلامية الأولـى على البردى والجلد والورق والفـخار ويمثل رجلاً يكاد يكون عارياً وهو واقفـاً وفى يده سلسلة تمتد إلى وسط شكل ثالث ربما كان قرداً فى يده دف ، وإذا صح هذا الغرض فإن الرسم يمثل منظراً شعبياً من مناظر اللهو التى شاعت فى العصر الفاطمى(٣) .

ويذكر أحمد تيمور أن راسم هذه الصور لم يـقصد بها زخرفة جدران القصر بل أنه كان يمتع نفـسه برسم هذه الرسوم وهو جـالس على الأرض ومهما يكـن من الأمر فإنه يحتمل أن تنسب إلى القرنين الثالث أو الرابع(٤) .

ومما سبق يبـدو أن هذه التصاوير قام برسمـها المصور أثناء فترت الـراحة التى كان يأخذها بـين كل فترة عمل وأخرى وهـو كان يعبر فى التـصاوير التى يرسمـها للأمراء والتى زخرت بأخبارها المصادر الأدبية والتاريخية عن مزاج هؤلاء الرعاة لفئة ، وعن تلك المواضـيع التى تـروق لهم ، بـينما كـان يعبر عـن ذاته وعن مـزاجه الخاص فى تـلك التصاوير التـى كان يقوم بتنفيذها وهـو فى حالة استرخاء بين فترات الـعمل ، والدليل

(١) كشف هذه التصاوير حسين راشد كبير أمناء دار الآثار العربية (سابقاً) فى شهر نوفمبر سنة ١٩٤١ .

(٢) كشف هذه التصاوير - جاستون فيت فى سنة ١٩٣٢ م .

(٣) أحمد تيمور ، التصوير عند العرب (سبق الأشارة إليه) ص ١٥٣-١٥٤ .

(٤) المرجع نفسه ، ص ١٥٤ .

على ذلك أنه على بعد أمتار من هذا الكشف ، كشفت الحفائر عن الت صاوير الجدارية فى الحمام الـفاطمى عن منظـر لشخص من أفراد الطـبقة الأرستقراطيـة ، وربما كان فى داخل هذا القصر نفسه تصاوير جدارية رسمها هذا الفنان نفسه ولكنه عبر فيه،ا عن مزاج رعاته وأصحاب القصر ، وإذا كان الإنسان لا يستطـيع الجزم بصحة نسبة الصور الجدارية السابقة إلـى العصر الفاطمى . فـإن التصاوير الجدارية التـى عثر عليها فى بـقايا حمام يرجع إلـى العصر الفـاطمى على الرغـم من وجود مبنـى الحمام خارج حدود الـقاهرة الفاطمية . وذلك عن طـريق المقارنة بينها وبين تصاوير جدارية فـاطمية من خارج مصر أو عن طريق مقـارنتها بنماذج لتـصاوير على الورق أو أي مادة أخرى مـن مواد الفنون التطـبيقية مثـل الخشب أو العاج أو الخـزف أو النسيج وغـيرها . . وتمثل الصـور التى وصلت إلينا من الحمام مناظر آدمية ومناظر حيوانات ومناظر طيور .

الصور الآدمية :

أهم الصور الآدمية فى الحمام الفاطمى وأكثرها حفظاً صورة تمثل شاباً يجلس متربعاً ويمسك فى يـده كأساً[1] ، وجسم الـشاب فى وضع مواجـه ، ولكن وجهـه فى وضع ثلاثية الأرباع ويتدلى من رأس الشاب خصلـتان من الشعر أحداهما فى الخلف والأخرى فى الأمام ، أما عينـاه فقد رسمتا بالشكل الـلوزى وفوقهما حواجب كثيـفة والأنف على هيئة خط يبدأ من نهاية العين اليسرى ثم يـنثنى ليبدأ منه خط موازى لخط السابق . أما الفم فقد رسم عـلى هيئة خط منثنى من الـطرفين ، والذقن رسمت مستديـرة. وبالنسبة لليد التى تمسك بالكأس فإن شكلها طبيعى إلى حد كبير ، إلا أن اليد الأخرى أقل قرباً من الطبيعة بالإضـافة إلى أن حركتها متكلفة . وحول رأس هذا الشـخص هالة مستديرة كاملة . . أمـا بالنسبة لملابـس هذا الشخص فإنـنا نجد على رأسه عمـامة ذات طيات ، ويرتدى جلـباباً تزينه حلـيات من زخرفة نباتيـة حمراء اللون ، وحول كل مـن عضديه شريط ويضع حول ظهره وشاحاً يخرج طرفاه مـن تحت الأبطين وينثنيان إلى أسفل مع تعلقهما فى الهواء .

ولـم تكن تـلك الصورة السابقـة هى فقط التى وصـلت إلينا بل أمكـن استخلاص

(١) زكى حسن ، كنوز الفاطميين (سبق الأشارة إليه) لوحة ٥ .

بعض الصور المحطمة من هذا الحمام ومن بينهما صورة لشاب يلتفت إلى اليسار[١] وملامح وجه هذا الشاب رسمت بنفس طريقة رسم الملامح بالنسبة للشخص الذى يمسك بالكأس بيده . . وهناك صورة أخرى تمثل سيدة تتدلى عصابة رزسها إلى الجهة اليمنى[٢] وملامحها التى يبدو منها العينان على شكل لوزى والحواجب تبدو كثيفة وأطول من الحواجب المرسومة فوق عين الشاب الذى يمسك بالكأس .

ونلاحظ على الصور السابقة أنه بالنسبة للموضوع فإن موضوع الشراب كان من أبرز الموضوعات التى رسمها المصور الفاطمى للتعبير عن حياة البلاط والطبقة الأرستقراطية وصورة الرجل الذى يمسك بالكأس أما صدره ومن المنظر التى انتشرت بكثرة على مواد التصوير الفاطمى المختلفة من وزق وجدران وخزف وعاج[٣] . ومن ناحية الأسلوب الفنى نجد أن المصور رسم ملامح وأجزاء الوجوه بطريقة متشابهة مع ملامح الوجوه على مواد التصوير الفاطمى الأخرى[٤] . وبالنسبة لملابسة كغطاء الرأس والثوب الذي يرتديه الشخص الجالس فإن المصور لم يختلف عن زميله على الخزف والورق والعاج فى ذلك إلا من حيث اختلاف المادة التى يرسم عليها . ونفس الشئ من الممكن أن يقال على زخرفة الثوب . . أما ما يتعلق بالهالة الكاملة الاستدارة فأنها من أنواع الهالات التى انتشرت بكثرة فى حوض البحر المتوسط وهى هنا تشير إلى أهمية شأن الشخص المرسومة حول رأسه[٥] . . أما أحاطة الصورة بإطار من أشكال كرات فأنها من الطرق التى تميزت بها أعمال المصورين الفاطميين سواء فى داخل مصر وخارجها[٦] . . أما خلفيات الصور فقد رسم فيها المصور دائرة ربما كان يرمز بها إلى الشمس أو القمر وهى طريقة فى تزيين خلفيات الصور ، التى كان المصور الفاطمى لا يتركها خالية بل يحاول أشغالها بأساليب مختلفة[٧] .

---

(١) زكى حسن ، كنوز الفاطميين ، (سبق الأشارة إليه) لوحة ٣ .

(٢) المرجع نفسه .

(٣) انظر فصل الدراسة المقارنة .

(٤) انظر فصل الدراسة المقارنة ، (الوجوه) .

(٥) Islamische Klein Kunst, Op. Cit., S. 4.

(٦) زكى حسن ، كنوز الفاطميين (سبق الأشارة إليه) لوحة ٥ .

(٧) انظر فصل الدراسة القمارنة ، (خلفيات الصور) .

ومن الملاحظ بصفة عامة أنه على الرغم من اجتهاد المصور الفاطمى فى محاولة المحافظة على النسب التشريحية إلا أن صور الشخص الجالس لا تدل على دراسة خاصة فى حركاته فليس هناك أى تعبير فى وجهة من حيث انفعال السرور والارتياح المصاحبين للشرب عادة . ويبدو لى أن المصور اكتفى باضفاء الهدوء والنعومة على ملامح الوجه كبديل لحالة السرور السابقة . . ومن جهة أخرى فإن المصور الفاطمى قد استطاع فى صوره السابقة التمييز بين صور الجنسين ونجح فى ذلك إذ أن ملامح صورة السيدة تختلف عن ملامح صور الأشخاص الآخرين . . فبالإضافة إلى خصلات الشعر المتدلية على الجبهة والحواجب الطويلة الممتدة والعيون الواسعة والأنف الصغير . . رسم لنا المصور سلافة من الشعر خلفها عصابة الرأس المتدلية على الظهر . . ولو أن الصورة كاملة لشاهدنا الملابس التى ترتديها السيدة والتى تشير أنها لسيدة وليست لرجل .

صور الحيوانات والطيور :

بالإضافة إلى صور الآدميين السابقة فقد أمكن استخلاص صورة يبدو فيها النصف الخلفى لحيوان أعتقد أنه أرنب لتشابه هذا الجزء مع النصف الخلفى فى رسوم الأرنب على الخزف الفاطمى .

أما بالنسبة لتصاوير الطيور فإن أجملها صورة تمثل طائرتين متقابلين يكاد منقارهما أن يتماسا وقد عبر المصور عن شكل الطيور فى اتقان واضح يتجلى فى تعبيره عن تفاصيل أجزاء الطائر بدقة مثل المنقار والعين التى عبر عنها بواسطة حجز منطقة على الأرضية ووضع نقطة سوداء مستديرة بداخلها ثم التعبير عن الريش بواسطة خطوط سوداء على الأرضية البيضاء ، وبين الطائرين زخرفة تتألف من أوراق نباتية بالإضافة إلى رسوم هندسية متشابكة وتفريعات نباتية من المراوح النخلية والتوريق . ولو حاولنا تحليل الأسلوب الفنى الذى رسمت به التصاوير السابقة لوجدنا أن المناظر السابقة للطائرين المتقابلين من المناظر التى تكررت بكثرة فى التصاوير الفاطمية سواء على الورق أو الخزف أو العاج .

التصوير الجدارى الفاطمى خارج مصر :

عرضت للتصوير الجدارى الفاطمى فى مصر وبقى جزء كبير من هذا التصوير بل ولعله الجزء الرئيسى للتصوير الفاطمى المنفذ بطريقة الفريسكو ، ذلك سواء من ناحية تعدد الموضوعات أو من ناحية أسلوب الرسم ، وهذا الجزء موجود فى سقف الكابلابلايتنا فى بالرمو بصقلية ولكن كثير ممن درسوا هذا الموضوع وتعرضوا لهذا الجزء تباينت آرائهم حول نسبة هذه التصاوير الجدارية أو حول جنسية الفنانين الذين نفذوا هذه التصاوير ومن بين هؤلاء د. زكى حسن الذى ذكر أن صور الكابلابلايتنا تعد من التأثيرات الفاطمية على فن التصوير فى صقلية فى عهد النورمان[1] .. بينما ذكر د. حسن الباشا أن صور الكابلابلايتنا تمثل تردد صدى فن التصوير الفاطمى الذى انتشر مع انتشار النفوذ الفاطمى وأنها صورت حسب الطراز الفاطمى[2] . وذكر فى موضع آخر أنه من المعتقد أنه فى أثناء خضوع صقلية للفاطميين انتقل إليها أسلوب التصوير الفاطمى الذى قدر له أن يبقى إلى ما بعد انحسار النفوذ الفاطمى عن الجزيرة واستيلاء النورمانديين عليها وقد عاش أسلوب التصوير الفاطمى مع بعض التأثيرات الأخرى فى صور الكابلابلاتينا فى بالرمو بجزيرة صقلية[3] . وقد ذكر د. عبد العزيز رسلان : أن مدرسة التصوير فى صقلية كانت مدرسة إسلامية متطورة وأنها استفادت من مصر الفاطمية وغيرها وطورت أسلوبها ولكنها كانت ذات شخصية مميزة بعيدة عن المدارس الأخرى[4] ويذكر د. أومبرتورتزينا أن أهم العمائر التى شيدها النورمانديون فى هذه الجزيرة (صقلية) والتى تضم كثير من المظاهر المعمارية الإسلامية كنيسة فخمة فى القصر الملكى اسمها Cappelllea Platina وهى غنية بالزخارف المحفورة ذات الأساليب الفنية الإسلامية[5] .. أما الأستاذ Ettinghausen فقد ذكر أنه من الأمثلة البارزة لفن التصوير

(١) زكى حسن ، كنوز الفاطميين (سبق الأشارة إليه) ص ١٠٨ .

(٢) حسن الباشا ، التصوير العربى فى العصر الفاطمى (سبق الأشارة إليه) ص ٣٨ .

(٣) حسين الباشا ، فن التصوير فى مصر الرسلامية (سبق الأشارة إليه) ص ٧٦ ، حسن الباشا ، التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى (سبق الأشارة إليه) ص ٨٢ .

(٤) عبد العزيز رسلان ، الفن الإسلامى فى صقلية ، رسالة دكتوراه مخطوط بجامعة القاهرة رقم ٣٥٠.

(٥) أمبرتوزيتانو ، تاملات فى حضارة المسلمين فى صقلية (مجلة المجلة عدد ٣٢ السنة الثالثة أغسطس ١٩٥٩) ص ٦٧ .

الفاطمي في غير مصر هي زخارف الكابلابلاتينا في بالرمو حيث تظهر تفاصيل هذه التصاوير العربية مما جعلها تنطلق بأن منفذيها من المسلمين الذين يفضلهم عمر الفن الفاطمي حتى بعد ضياع صقلية من أيدى المسلمين[١] .. بينما يذكر الأستاذ R.P.Wilson أن الصور الجميلة التي تزخرف السقف في الكابلابلاتينا تعد من أعمال الفنانين المسلمين وربما كان هؤلاء الفنانين من مصر[٢] .. أما الأستاذ E>J.Grube فيذكر أن رسومات الكابلابلاتينا التي زوقت في عهد روجر الثاني والتي انتهت ١١٤٠ م كانت فيها عناصر قريبة من طراز سامرا إلا أن الفنانين الذين زوقوها كانوا من الفاطميين وأن روجر الثاني جلبهم من صقلية[٣] .. ويذكر الأستاذ Rice أن صور سقف الكابلابلاتينا عمل فاطمي خالص[٤] ... ويذكر في موضع آخر «أن تصاوير سقف الكابلابلاتينا على الرغم من أنها رسمت سنة ١١٥٤ إلا أنها عمل مصرى ولعل الصناع المصريين استخدموا في عمله جنباً إلى جنب مع الفنانين البيزنطيين[٥] .. أما أجومونيرت دى فلارد في كتابة الكبير بخصوص هذه الحوائط المصورة فيذكر أن «الطراز الفني الذي في هذه الصور قد نبع أصلاً من العراق أو أن جزء منه على الأقل قد جاء مع الفنانين المهاجرين من بلاد ماوراء النهر»[٦] .

ومما سبق يتضح أن من أشاروا إلى الصور الموجودة في سقف الكابلابلاتينا في بالرموا لم يتفقوا على نسبتها إلى بلد معين أو إلى فنانين ينتمون إلى جنس معين ، إلا أن هذه الآراء بصفة عامة تنقسم إلى قسمين رئيسيين : قسم منهم قال بنسبة هذه الصور إلى فناني مصر في العصر الفاطمي ، والقسم الآخر قال بأن هذه التصاوير من تأثيرات المدرسة الفاطمية في التصوير على صقلية ، وهناك رأى واحد قال بأنها أي التصاوير من عمل فنانين من صقلية نفسها .. ويبدو مما سبق أن أغلب الآراء سواء من قالوا بنسبتها إلى مصر ، أو أنها من تأثيرات مصر الفاطمية على صقلية ، كلا الرأيين أشار إلى

(١) Painting in the Fatimid Period, Op. Cit., P. 113.

(٢) Wilson (R.P.), Islamic Art, London, 1957, P. 14.

(٣) Grube (E.J.), The World of Islam, London 1967, P. 67.

(٤) Rice (D.T.), Islamic Art, London, 1965, P. 85.

(٥) Ibid., P. 158.

(٦) Arab Painting, Op. Cit., P. 50.

الصلة بين هذه التصاوير وبين مصر الفاطمية . ويبدو إلى أن أمر هذه التصاوير فى حاجة إلى دراسة من ناحيتين ، دراسة للظروف التى رسمت خلالها هذه التصاوير أى دراسة لتاريخ صقلية فى تلك الفترة ، ثم دراسة هذه الصور من حيث الموضوع ، والأسلوب الفنى الذى رسمت به هذه التصاوير، مع المقارنة بين هذه التصاوير والتصاوير الفاطمية على الجدران أو على مواد الفنون التطبيقية من خزف وعاج وخشب . .

أولا: من الناحية التاريخية :

أن دراسة تاريخ صقلية فى الفترة التى رسمت فيها التصاوير أو الفترة السابقة عليها فى اعتقادى سوف توضح الظروف التى رسمت فيها التصاوير ، وبالتالى سوف تبين جانب من الجوانب التى يمكن عن طريقها نسبة هذه التصاوير إلى فنانين معينين . . وقد كانت صقلية قبل أن يفتحها العرب ولاية تابعة للأمبراطورية البيزنطية وظظلت كذلك لمدة ثلاثة قرون تقريباً . ويرجع اهتمام المسلمون بجزيرة صقلية إلى عهد «معاوية بن أبى سفيان»[١] وقد بدأ الغزو الإسلامى لجزيرة صقلية عام ٣٦ هـ / ٦٥٦ م ، حين خرجت حملة مكونة من مائتى سفينة من شواطئ سوريا[٢] . . وتقول الرواية العربية أن أول من غزاها هو «عبد الله بن قيس الغزاوى» ، وكانت نتيجة هذه المحاولات التى قام بها المسلمون فى تلك الفترة المبكرة الاستيلاء على بعض الحصون ولكنهم فى أغلب الأحوال كانوا سرعان ما يتخلون عنها تحت ضغط الروم . ولقد كان مسلموا أفريقيا هم الذين تولوا أمر هذا الغزو بحكم موقعهم الجغرافى وأكثر هؤلاء الغزاة كانوا من البربر الذين تعربوا فغزاها «عباس بن أخيل» من رجال «موسى بن نصير» و «محمد بن يزيد الأنصارى» والى أفريقيا ٩٧-٩٩ هـ[٣] . وبعد عام ٣٠/ هـ/٧٤٧ م قام عبد الرحمن بن حبيب الفهرى» والى أفريقيا زمن «المنصور» وغزا صقلية عام ١٣٥ وتكرر الغزو عام ١٤٦ هـ . على أن الأغالبة حكام أفريقية هم الذين قاموا بالنصيب الأكبر فى فتح الجزيرة[٤] . . وكان آخر معقل سقط فى أيدى إبراهيم بن الأغلب» هو سرقوسة التى

(١) جمال سرور ، سياسة الفاطميين الخارجية (القاهرة ١٩٦٧) ص ٢٣١ .
(٢) إبراهيم طرخان ، المسلمون فى أوربا فى العصور الوسطى ، القاهرة ١٩٦٦ ، ص ٨٨ .
(٣) كرد على ، الإسلام والحضارة العربية (سبق الأشارة إليه) ج ١ ، ص ٢٧٣ .
(٤) إبراهيم طرخان ، المرجع السابق ، ص ٨٩ .

تعد من أمهات المدن فى صقلية سنة ٢٦٤ هـ على أن موته المفاجئ أدى إلى بعث الأنقسامات وأثابة الأحقاد والعصبية القبلية وكان ذلك مدعاة للضعف العربى فى صقلية[١] هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن أهل صقلية لما بلغهم ما أحرزه «أبو عبد الله الشيعى» من نصر على الأغالبة ثاروا على وليهم السنى «الحسن بن رباح» وولدا بدله «على بن أبى الفوارس» سنة ٢٩٦ هـ وكتبوا إلى داعى الفاطميين يطلبون منه أن يقرهم على ما فعلوا فأجاب طلبهم[٢] ولم تستقر الحالة فى صقلية بعد أن ولى «عبيد البله المهدى» الخلافة فكثير ما كانت تقع المنازعات بين أهلها من المسلمين فيعزلون ولاتهم ويعينون من يشاءون ، وكان الفاطميون يحرصون على الاحتفاظ بسيادتهم على الجزيرة لاتخاذها قاعدة لأسطولهم فى البحر المتوسط لصد الحملات التى يوجهها الروم نحو أفريقية[٣] ، وبصفة عامة لم تنعم جزيرة صقلية بالاستقرار من جراء تهديد البيزنطيين لها فى عهد «المعز» واستمرت الحرب سجالاً بين قوات الفاطميين فى صقلية وقوات البيزنطيين التى تفوقها فى العدد وقد تمكن الجند الفاطميين من أن يثبتوا أمام تلك القوات[٤] . على أن النفوذ الفاطمى فى الجزيرة أخذ فى الضعف نم أواخر القرن الرابع الهجرى وفدت علاقة الخلفاء الفاطميين بشبه الجزيرة العربية مقصورة على أرسال الولاة إليها لإدارة شئونها إلا أن بعض هؤلاء الولاة مثل أحمد الأكحل» أثار الأنقسام بين المسلمين بين المسلمين من أهلها بسبب التفرقة فى معاملاتهم . ودفع هذا الانقسام بين المسلمين من سكان الجزيرة الأمبراطور البيزنطى «ميخائيل الرابع» أن يرسل إليها حملتين الأولى سنة ٤٢٩ هـ والثانية فى السنة التى تليها واستطاع الاستيلاء على بعض المدن إلا أن المسلمين استعادوها ، على أن الاضطرابات ما لبثت أن سادت الجزيرة من جراء النزاع بين امرائها من المسلمين بالإضافة إلى الحروب الداخلية[٥] ، وجاءت نهاية السيادة الأسلامية على جزيرة صقلية على يد النورمان أواخر القرن الحادى عشر الميلادى والملاحظ هنا أن طبيعة الفتح النورماندى بصقلية تختلف عن انتصارات المسيحيين على

(١) جمال سرور ، المرجع السابق ، ص ٢٣١ .

(٢) جمال سرور ، سياسة الفاطمين الخارجية (سبق الأشارة إليه) ص ٢٣٢ .

(٣) المرجع نفس ، ص ٢٣٣ .

(٤) المرجع نفس ، ص ٢٣٤ .

(٥) المرجع نفسه ، ص ٢٣٦ .

المسلمين فى أسبانيا ، ذلك أن حركة الأسبان المسيحيين كانت عملية استرداد مسيحيين لبلادهم ، أما الفتح النورماندى لصقلية فهو أمر جديد للاستقرار وتكوين دولة جديدة ، أى أن النورمان أنفسهم غزاة جدد[١] . . ولعل من أبرز جوانب سياسة «روجر» حاكم صقلية النورماندى تسامحه مع المسلمين الذين صاروا رعايا له فى صقلية ، وقد أبقى «روجر» على النظم الإسلامية القائمة والتقسيم الإدارى الإسلامى والألقاب الإسلامية . واتخذ «روجر» من جاء بعده من المسلمين وزراء وأبقوا على اللغة العربية كلغة مخاطبة بين جميع الطبقات كذلك ضرب النورمان نفوذهم على النظام الإسلامى[٢] . . ومما سبق يتضح ما يأتى :

١ - أن دخول العرب إلى صقلية كان بطريقة الاستيطان وتكوين جاليات مؤثرة . . هذه الجاليات كانت بطبيعة الحال تمثل من الناحية الفنية المزاج العربى وبالتالى فإن تزويق منازلهم وقصورهم خاصة إذا وضعنا فى الاعتبار أنهم يمثلون طبقة أرستقراطية فى الجزيرة ، كان تزويق القصور يتم وفقاً للأسلوب المتبع فى عاصمة الخلافة تشبيهاً بالطبقة الأرستقراطية الموجودة فى العاصمة وقد استلزم ذلك أن يقوم بهذا التزويق فنانين من العاصمة وهذا يعنى أن هذه الطبقة الأرستقراطية كانت تستدعى مشاهير الفنانين للقيام بتزويق وتزيين هذه المنازل والقصور أى أن أمكانية وجود الفنان المتشبع بأسلوب العاصمة .

٢ - أن مرحلة الاستقرار الإسلامى فى الجزيرة كانت بصفة خاصة فى العصر الفاطمى وبالتالى فإن وجود الفنانين الفاطميين فى صقلية أمر غير مستبعد وأن الطراز الفنى السائد سواء فى التصوير أو فى الفن بصفة عامة كان الطراز الفاطمى .

٣ - أن سقوط أو ضعف الخلافة الفاطمية لا يعنى ضعف أو انتهاء الطراز الفنى ذلك أن الحركة السياسية سريعة ورغم ارتباط الحركة الفنية بها إلا أن الحركة الفنية أقل سرعة وأكثر بطء ، وبالتالى ففليس من المستبعد قدوم مصورين من أشهر المصورين الفاطميين فى القاهرة إلى صقلية تبعاً لعاملين :

(١) إبراهيم طرخان ، المسلمون فى أوربا (سبق الأشارة إليه) ص ٢٥٠ .

(٢) المرجع نفسه ، ص ٢٥١ .

أ - طلب هذه الطبقة الأرستقراطية الموجودة فى صقلية .

ب - محاولة الفنانين الفاطميين البحث عن رعاة جدد وبالتالى سوف يكون أول مما نتجه إليه أبصارهم ، تلك الجيوب التى كانت خاضعة للفاطميين والتى يعيش فيها من ينتمى إلى الفاطميين بصلة .

وفى كلا الحالتين سوف يرسم المصور الفاطمى بأسلوبه الذى رسم به طوال أقامته فى عاصمة الخلافة بالقاهرة مع الأخذ بعين الاعتبار الاختلاف بين رعاته فى مصر ورعاته فى صقلية وخاصة بعد أن حكمها النورمان .

٤ - أنه ليس من السهل على النورمان أغفال التراث الفنى الفاطمى الذى ورثوه بعد دخولهم الجزيرة ، خاصة وأنهم أيضاً غزاة جدد لها ، وبالتالى فليس من الغريب أن يكون رسم تصاوير سقف الكابلابلاتينا قد تم على يد مصورين فاطميين خاصة وأن أمكانية وجودهم فى الجزيرة فى تلك الفترة أو غير مستبعد هذا ما استطيع توضيحه اعتماداً على تاريخ هذه الفترة فى صقلية . وبعد ذلك أناقش هذه التصاوير من ناحية أسلوبها الفنى وموضعاتها المتنوعة محاولاً أثبات جنس المصورين الذين قاموا بعملها .

التصاوير الجدارية على سقف الكابلابلاتينا :

تتركز تصاوير الكابلابلاتينا على السقف ، وينقسم هذا السقف إلى ثلاث أقسام مميزة فسقف البلاطتين الجانبيتين مسطح بينما سقف الرواق الرئيسى يغطيه قبو منحوت ومقسم إلى أشكال من مقرنصات حيث يوجد فى كل منها مجموعة نم الرسوم ، وزخارف الممرات الجانبية مؤلفة من سلسلة من شرائط الزخارف الهندسية وهى تشبه تلك التى تزين المصاحف أو أفارير القيروان المرسومة . والرسوم الموجودة فى الممرات الجانبية، وتلك التى فى الرواق الأوسط المركزى بها آثار ترميم وهذه الصور من الواضح أن ترميمها تم بأسلوب غربى واضح رغم وجوده فى داخل رسوم أصلية[1] . . أما من حيث مواضيع تلك الرسوم فأنها تمثل جزء منها مظاهر الحياة الطبقة الأرستقراطية ، وفى

(١) Islamic Painting Op. Cit., P. 45.

الجزء الثانى تمثل بعض مظاهر حياة العامة أو الطبقة الدنيا[١] .

ويبدو أن المصور الفاطمى عبر عن هذه الموضوعات فى تصاير سقف الكابلابلاتينا لوجود هذه الحياة فى داخل قصور الحام أو الأمراء ، فكما يوجد الأمير وأسرته وحاشيته ووسائل لهمومهم وطربهم وتسليتهم توجد أيضاً طبقة الخدم والجنود الذين يقومون على خدمة هؤلاء ولهم بالضرورة وسائلهم سواء فى اللهو أو الطرب أو التسلية . . ووجود هذه الموضوعات أمر ليس غريباً إذ أنها موجودة على مختلف مواد التصوير الفاطمى فى مصر نفسها من ورق وجدران وخزف وعاج .

أولاً : الموضوعات ذات الطابع الأرستقراطى :

تناولت تصاوير الكابلابلاتينا كثير من الموضوعات ذات الطابع الأرستقراطى ومن هذه الموضوعات موضوعات الموسيقيين والموسيقيات ، الرقص ، الشرب ، اللهو واللعب ذات الطابع الأرستقراطى وكذلك ماظر الصيد ولعب الشطرنج . بالإضافة إلى كثير من التصاوير التى تدل طبيعة الموضوعات فيها على شخصية الموجودين بها .

١ - مناظر الموسيقيين والموسيقيات :

تعد موضوعات الموسيقيين والموسيقيات من أبرز الموضوعات ذات الطابع الأرستقراطى وقد وجدت لها أمثلة متعددة على سقف الكابلابلاتينا فى بالرمو[٢] . . ومن أشهر تلك التصاوير وأجملها منظر يبدو أنه أكثر المناظر الملكية أحكاماً فى الصناعة (دقة التصويرة) وفيه نرى عازفين للعود يجلسان على جانبى نافورة حجرية حيث ينساب الماء من رأس الأسد مكوناً مجرى طبيعى للماء يتجمع فى قنوات عديدة ثم يتجمع بصفة نهائية فى حوض الماء وربما كان هذا الحوض عبارة عن فسقية ، ومن الملاحظ أن هناك سيدتان تطلان من نافذتين بكوشتى العقد الذى يؤلف إطار طبيعى للصورة[٣] ويبدو لى من خلال تفاصيل هذه الصورة أن المصور قد استوحى موضوعها وعناصرها من المجتمع

(١) مجموعة مؤلفين ، القاهرة وفنونها وتاريخها وآثارها (سبق الأشارة إليه) ص ٢٩١ .

(٢) حسن الباشا ، التصوير العربى فى العصر الفاطمى (سبق الأشارة إليه) ص ٣٨ .

(٣) Painting in The Fatimid Period, Op. Cit., P. 45.

الذى يحيط به ، ذلك أنه ربما استوحى شكل النافورة من احدى النافورات الموجودة بالقصور التى كانت تزخر بها بالرمو ، والتى من أمثلتها قصر العزيزة الموجودة بقاياه حتى الآن ، وهو قصر عربى تبدو فيه مظاهر الفخامة ، ونلاحظ فى الصورة البهجة الواضحة المصاحبة عادة لصوت الموسيقى ، كما نجح المصور فى أن يعطينا أحساس قوى برنين الضوضاء فى طبقات القصر والمياه المنسابة من النافورات . وبصفة عامة يبدو لى أن المصور الفاطمى فى هذه الصورة نجح فى أن ينقلنا إلى حياة البلاط والقصور التى يبدو فيها الترف والفخامة وهى ترجمة وثيقة الصلة بالمجتمع الموجود .

ومن الصور التى تشبه الصورة السابقة ، صورة لأمير جالس القرفصاء يضرب على آلة وترية ليسلى نفسه[١] وملامح وجهه غير واضحة نظراً لتلف الرسم فى هذا الجزء . والملاحظ أن المصور رسم ملابس الشخص فخمة توحى بأنه ينتمى إلى الطبقة الأرستقراطية فهو يرتدى تاج فوق رأسه ويتدلى من أسفل التاج ما يشبه الكوفية ، أما الرداء فهو ثوب يصل حتى نهاية القدمين وهو مزخرف بواسطة خطوط متداخلة على شكل جدائل ، ما أن خلفية الصورة لم تترك خالية بل رسم لنا المصور فيها أبريق فخم له يد جميلة وتتدلى منه ورقة نباتية وأسفله حامل له قاعدة مثبتة على الحائط ويقابله من الجهة الأخرى أبريق مشابه له وإن كان هناك فرق فى شكل الورقة النباتية وكذلك يد الأبريق والقاعدة الموضوع عليها . . أما بالنسبة للمقعد الذى يجلس عليه الشخص فهو معقد منخفض له مسندين صغيرين فى الجهة اليمنى واليسرى . . والطابع العام للصورة يسوده الثراء والفخامة سواء فى طريقة الجلسة أو فى شكل المقعد أو الملابس أو الأباريق الموضوع فيها الأوراق النباتية .

ويشبه المنظر السابق من حيث الموضوع صورة نرى فيها شخص جالس وفى يده آلة موسيقية وترية يعزف عليها[٢] (لوحة ب شكل ٧٨) وإن كان هذا الشخص يختلف عن السابق فى أن الوجه فى الصورة السابقة فى وضع مواجه ، لكن الوضع هنا فى وضع ثلاث أرباع ، ما أن الشخص فى هذه الصورة لا يرتدى غطاء رأس بينما الشخص

(١) Le Pitture Musulmane, Op. Cit., Fig. 201.
(٢) Ibid., Fig. 202.

السابق كـان يرتدى تاج . . ويشبـه المنظر السابق مـن حيث الموضوع صورة نـرى فيها شخص جالس وفى يده آلة وترية يعزف عليها[١] وهى تختلف عن الموجودة فى الصورتين السابقتـين والملاحظ أن المصور هنا أكثر واقعـية من الصورة السابقة سـواء من حيث كم الرداء الذى يتدلى نتيجة لحركة اليد على أوتار الآلة الموسيقية ومن جهة أخرى فأن غطاء رأس الشخص الجالس يبدو وكأنه كوفيـة . والملاحظ فى الصورة أن الفنان حاول أضفاء طابع الواقعية على الصورة عن طريق رسم بعـض متعلقات الآثاث مثل ألفاظه الموضوعة على القاعدة المثبتة فى الحائط التى يتدلى منها فرع نباتى . وأما إطار الصورة فمكون من كرات مستـديرة بالإضافة إلى مـسدسات بين كل ثلاثـة من الكرات المستـديرة . . ومن الصور الشبيـهة بالصورة السابقة صورة لشـخص جالس يضرب على آلة موسـيقية وترية أنيقة الشكل[٢] ومن الملاحظ أن هذا الشخص قد رسم وجهة بوضع ثلاثة أربع ، إلا أن ملامح تفاصيل الوجه والعينان والأنف تبدو متأثـرة بروح مخالفة لتلك التى تسيطر على ملامح الأشخاص فى التصاوير السابقة وربما كان ذلك نتيجة لتأثر الفنان بالمجتمع المحيط به وهو مجتمع رعاة الفن الجدد الذين تبدو ملامـحهم مخالفة لملامح رعاته القدامى الذين كان يرسم لهم . والملاحظ أن المصور رسم لنا فى الخلفية أيضاً الأبريق الذى يتدلى منه الفرع النباتى .

وبالإضافة إلى الـتصاوير السابقة والـتى تحوى مناظر لرجال يـعزفون على الالات الموسيقـية وجدت تصاوير لنـساء يعزفن أيضاً علـى آلات موسيقية ، ومن هـذه النماذج صورة لأميرة تضرب على آلة وترية صغيرة الحجم نسبياً[٣] وملامح الوجه واضحة المعالم والملاحظ أن المصور نجـح فى أن يعطينا أحساس بـانفعال الأميرة بالموسيـقى عن طريق حركة الرأس والأقدام . وبالنسبة للملابس فهى ترتدى غطاء رأس عبارة عن شريط يلتف حول الرأس ومعقود من الجانب ويتدلى على كـتفها . . وهناك تصاوير لأكثر من سيده منها منظر لسيدتان يعزفان على آلات وترية الشكل[٤] وترتيدان أغطية رأس تشبه الكوفية

(١) Le Pitture Musulmane, Op. Cit., Fig. 208.

(٢) Ibid., Fig. 204.

(٣) Le Pitture Musulmane, Op. Cit., Fig. 207.

(٤) Ibid., Fig. 213.

وهى معقودة من الجانب ويتدلى طرفها على الظهر . ويشبه المنظر السابق العديد من التصاوير على سقف الكابلابلاتينا كلها تحمل مناظر النساء العازفات على الآلات الموسيقية ويجلسون فى أوضاع متماثلة[١] .

٢ - مناظر الرقص :

من المناظر ذات الطابع الأرستقراطى مناظر الرقص ، وهو موضوع منتشر على التصاوير الموجودة في سقف الكابلابلاتينا بعض التصاوير تعبر عن رقصات فردية والأخرى تظهر فيها أكثر من راقعة ومن أشهر تلك الرقصات رقصة تستعمل فيها الراقصة منديلين ، وهناك أيضاً رقصة تستخدم فيها الراقصة دورق . . ومن أبرز النماذج صورة لراقصة ووجهها مرسوم فى وضع ثلاثة أرباع[٢] كما أن المصور عبر عن أجزاء وتفاصيل جسم الراقصة بصورة طبيعية إلى حد كبير وهى تمسك منديلين رافعة أحداهما إلى أعلى الرأس والثانى يتدلى من عند الوسط إلى أسفل الجسم، ويتدلى طرفا وشاح من وراء الظهر على الجانبين . كما أنه من جهة أخرى نجح فى أن ينقل إلينا أحساس بالحركة الراقصة وذلك عن طريق حركات الأيدى وكذلك الأقدام ، أما وجود الدورق بين قدمى الراقصة فربما له علاقة بحركة الرقص . أما ملابس هذه الراقصة فهى عبارة عن ثوب طويل يتدلى حتى القدمين وله أكمام طويلة ، أما غطاء الرأس فهو عبارة عن منديل يلتف حول الرأس ومعقود من الجانب والملاحظ أن الدوائر التى تزخرف الثوب تغطى بالاشتراك مع العناصر السابقة أحساس بالحركة الراقصة . وهناك صورة لراقصة أخرى مشابهة لهذه الراقصة سواء من حيث استعمال المنديلين فى الرقص أو من حيث زخرفة الثياب المعتمدة على الدوائر والأقواس[٣] بالإضافة إلى الخال الذى يزين الجهة فى منتصف العينان ، إلا أن هذه الصورة تختلف عن السابقة فى حركة الراقصة نفسها حيث تغير وضع اليد اليمنى فبعد أن كانت فى وسط الراقصة فى الصورة الأولى وجدناها هنا قد أصبحت أسفل اليد اليسرى فى حركة راقصة مخالفة كما أن أوضاع القدمين تغيرت عن أوضاع القدمين فى الصورة الأولى ، ربما قصد المصور من وراء هذه الصورة المتالية

(١) Ibid., Fig. 214, 215, 216, 217.

(٢) Ibid., Fig. 219.

(٣) Le Pitture Musulmane, Op. Cit., Fig. 220.

التى تمثل راقصات مع اختلاف الحركة فى كل رقصة أن يصور لنا رقصة كاملة بأوضاعها المختلفة .

بالإضافة إلى الصور التى تمثل راقصة واحدة فإن هناك صور تمثل راقصتين فى وضع متماثل[1] ، ومن أبرز النماذج منظر يمثل راقصين تـرقصان فى وضع متماثل وقد تشابك ذراعاهمـا ووضعت كل منهـما يدها علـى رأس زميلتهـا وتماسكت يداهمـا الأخريان ، والملاحـظ أن هناك تشـابه واضح مـن حيث المـوضوع وبين صورة أخـرى تمثل نـفس الموضوع فى رسم عثر عليه فى أجنحة الحريم بقصر الجوسق الخاقانى بسامرا .

٣ - مناظر الشراب :

زخر سقف الـكابلابلاتينا بمجـموعة كبيرة من التـصاوير التى تمثل منـاظر الشرب بعضها نصفى والبعض الآخر كامل ، فهناك مناظر لأشخاص يتأهبون للشراب وبعضهم يشرب بالفعل .

ومن أبرز هذه النماذج صورة لشخص يبدو مـن ملامحه وكذلك من طبيعة الملابس التى يرتديها أنه ينتمـى إلى الطبقة الأرستقراطية[2] وهو يجلس القرفصـاء على الطريقة الشرقية المنتشرة ويمسك الكأس بيمينه أمام صدره ووجهه فى وضعة ثلاثية الأرباع ويغطى رأسه عمـامة يتدلى جزء مـنها على كتـفه الأيمن أما ملابـس فهى عبارة عن رداء كـثير الطيات تزخرفة أشرطة من عند الرقبة والأكتاف والذيل والملاحظ أن المصور هنا قد رسم الأبريق فـوق حامل مثبـت فى الحائط ويخرج مـن الأبريق فرع نبـاتى . ويشبه المـنظر السابق رسم لرجل يمسك أمام صدره ويهم برفعه إلى أعلى[3] وهو يشبه الشخص السابق سواء فى طريقة الجلسة أو فى شكل طيات الثياب إلا أن ملامح الوجه تختلف خاصة فى ذلك الشارب المتـدلى حول الفم فى هذه الصـورة كما أن عين هذا الشخص مـتأثرة أكثر بالطابـع البيزنطى المـميز بالعيـون الجاحظة ، والملاحظ أن المـصور هنا رسم متـعلقات الآثاث وهى الأباريق المـوضوعة على حوامل فى الجـهة اليمنى واليسـرى . ومن الصور

١) حسن الباشا : التصوير العربى فى العصر الفاطمى (سبق الأشارة إليه) ص ٣٨ .

(٢) Le Pitture Musulmane, Op. Cit., Fig. 180.

(٣) Ibid., Fig. 185.

الشبيهة بالصور السابقة صورة لأمير جالس القرفصاء ممسكاً بكأس أمام صدره وهو جالس متربعاً واضعاً يده على أحدى ساقيه واليد الأخرى تحمل الكأس أمام الصدر وهو ينظر إلى الأمام إلا أن وجهة فى وضعة ثلاثية الأرباع وهو عارى الرأس[1] أما ملابسه فهى عبارة عن رداء طويل الأكمام ويصل حتى القدمين وتزخرفة شرائط عند الرقبة واليدين والذيل . . والملاحظ أن المصور هنا قد رسم فى خلفية الصورة أبريق فى أعلاها من الجهة اليمنى ليشغل الخلفية ويضفى على الصورة الحياة كما أنه أوضح المقعد المنخفض الذى يجلس عليه الشخص . ومما سبق يتضح أن المصور على سقف الكابلابلاتينا قد صور لنا مناظر الشرب فى أوضاع مختلفة . بعضها يبدو فيه الشخص وهو يحمل الكأس ويهم برفعه إلى فمه هذا الشخص جالس متربعاً على الطريقة الشرقية، وتارة يجلس على مقعد على الطريقة الأوربية ، ونجده أحياناً يرفع كأسه بيده اليسرى إلى قرب فمه[2] وأحياناً يشرب من فم الإناء الذى يحمله[3] كما وجدت تصاوير لأشخاص يحملون كأسين بطريقة احتفالية[4] .

٤ - مناظر الصيد :

من الموضوعات ذات الطابع الأرستقراطى أيضاً التى مثلت بكثرة فى تصاوير سقف الكابلابلاتينا موضوعات الصيد ، ولقد وجدت هذه الموضوعات بكثرة فى التصاوير الفاطمية فى مصر . كما أن موضوع الصيد فى التصوير الفاطمى بصفة عامة بعد من الموضوعات ذات الأصول الساسانية ذلك أن بعثة متحف المتربوليتان قد اكتشفت فى مدينة نيسابور بشرق إيران نماذج من الرسوم الحائطية من أبرعها صورة محفوظة الآن فى متحف طهران تتضمن صياد راكب حصان وعليه ملابس ثمينة وفى وسطه حزام عريض وعلى رأسه خوذة ويتسلح بسيفين ودرع مستدير ويحمل باز فوق راسغة الأيمن ، وقد ربط

(١) Le Pitture Musulmane, Op. Cit., Fig. 194.

(٢) Le Pitture Musulmane, Op. Cit., Fig. 183.

(٣) Ibid., Fig. 182.

(٤) Ibid., Fig. 199.

إلى سرج حصانة غنيمة الصيد التى يبدو أنها أرنب برى[١] ومن بين التصاوير التى تمثل موضوع الصيد فوق سقف الكابلابلاتينا صورة لفارس يحمل بيده باز ويستعد لاطلاقه وراء الفريسة[٢] والملاحظ أن ملامح الشخص بالإضافة إلى ملابسة يدلان بوضوح على الطبقة التى ينتمى إليها . ومن الغريب أن المصور رسم لنا قدمى الرجل كلها وهى تظهر فى جنب واحد . ويبدو أنه فعل هذا لحرصه على تصوير كل أجزاء الفارس . وهناك منظر شبيه بالمنظر السابق وهو لفارس آخر يحمل باز فوق حصانه ويستعد لاطلاقه وراء الفريسة[٣] والفارس وأيضاً ملتحى ووجهه مستدير وعيناه لوزيتان وحواجبه كثيفة وهو يرتدى ثوب طويل زخارفه عبارة عن تعاريج من فروع نباتية تشغل كل الثوب إلا أن هناك شريطان يزخرفان جانبى الثوب وكذلك أسفل الرقبة . والملاحظ أن المصور هنا أيضاً رسم لنا قدمى الفارس فى اتجاه واحد أيضاً . . وهناك منظر لفرسان يقاتلون حيوانات قد تكون مفترسة وفى بعض الأحيان تكون كائنات خرافية ، ومن هذه التصاوير صورة لفارس يقاتل «تنين» بواسطة حربة طويلة[٤] وملامح الشخص هنا تشبه الملامح السابقة للأشخاص فى تصاوير التى تمثل موضوعات الصيد ، والملاحظ فى هذه الصورة أن المصور قد نجح فى أبراز قوة العراك بين الفارس والتنين وخاصة فى المقابلة بين رأس الحصان ورأس التنين الذى يفتح فمه استعداداً للهجوم على الفارس والحصان . والفارس الذى يقاتل التنين من الموضوعات التصويرية التى شاعت بكثرة فى مدارس التصوير الإيرانية التى نقلت إلينا الكثير من المعاركة الوهمية التى كان يخوضها الملوك والأباطرة الإيرانيين ضد هذه الكائنات الخرافية ، وكانت هذه المعارك غالباً ما تنتهى بأنتصار هؤلاء الملوك .

وقد رأينات مثل هذه القصص فى التصاوير التى كانت يصور عليها القديسين وهم يتعاركون مع كائنات خرافية وينتصرون عليها رمزاً لانتصار الخير على الشر وهناك نماذج

---

(١) ديماند ، الفنون الإسلامية (ترجمة أحمد عيسى) (سبق الأشارة إليه) ص ٣٨ .

(٢) Le Pitture Musulmane., Op. Cit., Fig. 247.

(٣) Ibid., Fig. 236.

(٤) Ibid., Fig. 248.

عديدة لهـذا الموضوع وخاصة على النسيج[١] . وبالإضافة إلى صورة الفارس والتنين السابقة فإن هناك تصويره لفارسين يتجهان إلى أصابة أسد[٢] وأخرى لفارس يضرب دباً وهو على حصانه[٣] .

٥ - تصاوير السيدات الجالسات فى الهوادج :

من التصاوير ذات الطابع الأرستقراطى أيضاً فى تلك الفترة التصاوير التى تمثل السيدات الجالسات فى الهوادج وقد ورد هذا الموضوع على سقف الكابلابلاتينا لسيدة جالسة فى هودج يحمله جملاً يسير بخطى سريعة[٤] والملاحظ أن المصور رسم السيدة وهى تملأ الهودج إلا أنه لا يبدو منها سوى وجهاً أما باقى الجسم ملفوف فى غطاء يغطى الرأس والصدر والكتفين والأذرع ، وقد رسم لنا المصور ملامح السيدة صارمة فالعينان جاحظة ناظرة إلى الأمام فى ثبات والأنف على هيئة خط يبدأ من نهاية العين اليسرى وينتهى فوق الفم فى اتجاه العين اليمنى ، والفم عبارة عن خطين متوازيين ، أما «الجمل» فشكله قريب من الطبيعة وإن كان المصور قد حرص على أن يبرز حركته السريعة مما جعله يحوز فى شكل الأرجل بعض الشئ ومن التصاوير الشبيهة بالصورة السابقة صورة لسيدة جالسة فى هودج فخم يحمله فيل[٥] واللوحة هنا أكثر تعبيراً عن الروح الأرستقراطية سواء من حيث شكل الهودج الفخم وستائره المتعددة الطيات وكذلك الغطاء الذى يغطى ظهر الفيل بالإضافة إلى الحارس الذى يقوم بقيادته هذا إلى جوار حركة الفيل البطيئة التى تعطى أحساس أكثر بالطابع الثرى الأرستقراطى ، كما أن تلك الدوائر المعدنية التى ينتهى بها الغطاء الموجود على ظهر الفيل تعطى كلها أصوات ربما لتنبيه المارة أو لتجذب انتباههم إلى الموكب السائر .

بالإضافة إلى ما سبق فإن هناك تصاوير تعطينا بعض مظاهر الطبقة الأرستقراطية

---

(١) Wulff (O.), Volbach (W.F.), SPAT ANTIKE und Koptische Stoffe aus Agyptischen Grabfunden, Berlin, 1926, S. 27.

(٢) Le Pitture Musulmane, Op. Cit., Fig. 234.

(٣) Ibid., Fig. 235.

(٤) Ibid., Fig. 232.

(٥) Ibid., Fig. 226.

أيضاً وهذه التصاوير مناظر اللعب والتسلية ، والملاحظ أن نوعية هذا اللعب أو تلك التسلية كانت تدل دلالة قاطعة على شخصية هؤلاء اللاعبين ، ومن أبرز تلك التصاوير صورة لشخصين يجلسان متقابلان وهم يلعبان الشطرنج[1] ومن المعروف أن هذه اللعبة تمثل تسلية الملوك وهذا يعنى ارتباطها بطبقة الحكام والقواد والأثرياء وقد نجح المصور فى أن يعطينا أحساس بالثراء والفخامة عن طريق تلك الملامح الهادئة الناعمة بالإضافة إلى الملابس الفخمة المتعددة الطيات بالإضافة إلى الأناقة الواضحة فى شكل الخيمة والطابع الفخم لها ، وتلك الفاظه الرائعة الموضوعة على الحامل التى تتدلى منها الأوراق النباتية، يبدو أن الصورة تمثل أميرين فى رحلة ، وأثناء الرحلة تستريحان ويلعبان الشطرنج وعلى الرغم أن الموضوع لم يتكرر فى التصاوير الفاطمية إلا أن أسلوب رسم ملامح الأشخاص كان أسلوباً فاطمياً ، ومن التصاوير التى تمثل حياة الطبقة الأرستقراطية أيضاً صورة لمأدبة يبدو فيها ثلاث أشخاص[2] الشخص الرئيسى يتوسط المائدة وإلى يمينه ويساره شخصان . ويبدو فى الصورة أن الشخص الذى يتوسط المائدة يهم بأن يضع فى فمه قطعة من اللحم أو الخبز ، أما الشخص الموجود إلى يمينه فهو يمسك بيده ما يشبه الملعقة والشخص الموجود إلى يساره يمسك كأس . وتناول الطعام على الموائد من الموضوعات غير المألوفة فى التصوير الإسلامى بصفة عامة . وربما استوحاها المصور هنا من المجتمع الجديد الذى يعيش فيه . وقد أضفى المصور طابع الحياة على صورته عن طريق متعلقات الآثات التى رسمها فى الصورة مثل المائدة والمقاعد والستائر والصحون والدوارق والأكواب . وهكذا يتضح من التصاوير السابقة أن موضوعاتها كلها كانت تعكس حياة أفراد الطبقة الأرستقراطية وحياة الحكام وكانت هذه الموضوعات تمثل فترات اللهو واللعب والشرب والرقص والاستماع إلى الموسيقى وممارستها والمصور عادة يعكس المجتمع الذى يعيش فيه ذلك لأنه يستوحى نماذجه وموضعاته التصويرية من هذا المجتمع ولذا فإنه إلى جوار الموضوعات السابقة صور لنا العديد من الموضوعات التى تعكس حياة الطبقة العامة من العمال والخدم الذين كانوا يقومون على خدمة طبقة الحكام والأثرياء والذين شكلوا بدورهم لموضوعات تصويرية .

(١) Le Pitture Musulmane, Op. Cit., Fig. 227.

(٢) Le Pitture Musulmane, Op. Cit., Fig. 225.

ثانيا: موضوعات من حياة الطبقة العامة :

يعد منظر العمال أو الخدم من أبرز الموضوعات التى تعكس حياة الطبقة العامة من هذه الصور التى تمثل هذه الموضوعات ، صورة لشخص يحمل زميلاً فوق رأسه ويمسك به من جانبيه[١] والملاحظ أن ملامح هذا الرجل تعبر عن طبيعة الطبقة التى ينتمى إليها، ذلك أن تلك العيون المجهدة وتلك النظرة إلى الأفق فى ثبات ذلك الوجه المعبر عن الكدح والعمل مع الملابس القصيرة والأكمام والطول حتى لا تعوق الحركة فى العمل كلها تشترك فى أعطاء المشاهد أحساس قوى بطبيعة حياة الشخص وعمله ، كما أن ذلك الحزام الذى يتطمنطق به حول وسطه كان من الأمور التى ارتبطت تماماً بالطبقة الكادحة وهناك صورة تشبه الصورة السابقة من ناحية الموضوع فهى لشخص يحمل على كتفيه حيوان ربما كان خروف أو غزال ممسكاً بأرجله هى نفسها الملامح الفاطمية المتأثرة بالبيئة المحلية[٢] أما ملابس هذا الرجل فهى من النوع المعتاد فى تصاوير الطبقة الكادحة سواء من حيث بساطة الرداء أو قصره أو ذلك الحزام الذى يلتف حول وسطه .

تصاوير الحيوانات والطيور فى سقف الكابلابلاتينا

زخرت تصاوير الكابلابلاتينا بالموضوعات التى تتضمن تصاوير آدمية مختلفة الأوضاع تضمنت أيضاً هذه الرسوم مجموعة كبيرة من رسوم الحيوانات الأليفة والمفترسة ومجموعة من الكائنات الخرافية أى التى لا يوجد مثيل لها فى الطبيعة ، ومجموعة كبيرة من الطيور الجارحة والأليفة . ومن الحيوانات التى وردت صورها على سقف الكابلابلاتينا الأسد والغزال والأرنب . فعلى سبيل المثال كان الأسد من أبرز الحيوانات التى رسمها المصور على سقف الكابلابلاتينا ومن حيث الأوضاع التى ورد عليها الأسد نجد أن المصور رسم الأسد فى أوضاع مختلفة فنجده تارة يقف فى وضع مواجهة على رجليه الخلفيتين مرتكزاً على الجزء الخلفى من جسمه على الأرض[٣] واضعاً أقدامه الأمامية

(١) Le Pitture Musulmane, Op. Cit., Fig. 224.

(٢) Le Pitture Musulmane, Op. Cit., Fig. 176.

(٣) Le Pitture Musulmane, Op. Cit., Fig. 152, 151.

على الأرض ، وتارة أخرى يقف فى وضع جانبى[1] ، وفى تصاوير أخرى رسمه المصور وهو يصارع حيوان آخر كالثعبان[2] ، ومرة أخرى يرسمه أسدين متدابرين[3] ، ومرة يرسمهما متواجهين[4] ومرة يرسم أسدين متجاورين[5] . هذا من ناحية الموضوعات أما من ناحية أسلوب الرسم فنجد أن الصورة العامة للأسد فى ذهن المصور فى سقف الكابلابلاتينا هو أنه غافر فمه مكشراً عن أنيابه . والحق أن هذا المصور قد نجح فى التعبير عن الأسد سواء من حيث أجزائه التشريحية ونسبها الصحيحة ، وكذلك من حيث المحافظة على العلاقات بين أجزائها المختلفة فهو مدرك للعلاقة بين الرأس وباقى أجزاء الجسم بالإضافة إلى رسم الأفخاذ والأرجل بصورة قريبة من الطبيعة ، كما أنه من ناحية أخرى نجح فى أبراز الطابع الوحشى فى الأسد كحيوان مفترس وكانت وسيلته إلى ذلك تلك الأنياب البارزة فى فمه وتلك المعرفة التى تغطى الجسم بكثافة بالإضافة إلى الطابع الغليظ فى رسم أجزاء وملامح وجه الأسد .

ومن الحيوانات التى رسمها بكثرة المصور على سقف الكابلابلاتينا الحصان[6] وقد رسم فى أوضاع متعددة ، فهو تارة واقف وتارة يعدو ولم تأتى صور الحصان منفردة بل وصلتنا من خلال مناظر الفرسان الذاهبون إلى الصيد أو العائدون من الصيد أو فى تصاوير المحاربون ، وقد نجح المصور الفاطمى نجاحاً طيباً فى رسم الحصان بصورة قريبة من الطبيعة كما نجح أيضاً فى التعبير عن كل جزء من أجزاء الحصان بدقة كما أنه أظهر عناية بارعة فى تمثيل التفاصيل مثل الحوافر والأرجل كما أنه أعطانا علاقة صحيحة بين حجم رأس - الحصان ورقبته وبين باقى أجزاء الجسم بالإضافة إلى الدقة البارعة فى رسم شعيرات المعرفة التى تغطى رقبته ، واظهاره مقدرة فى التعبير عن الحركة التى يقوم بها الحصان سواء أكان سائراً ببطء أو بسرعة وفى كل حالة كان يظهر لنا العلاقة بين الأرجل عند المسير فنجده يرفع رجلاً من الأماميتين للحصان بشكل واضح ويقرن هذه

(١) Le Pitture Musulmane, Op. Cit., Fig. 147, 148, 149, 156.

(٢) Ibid., Fig. 153, 155.

(٣) Ibid., Fig. 167.

(٤) Ibid., Fig. 177.

(٥) Ibid., Fig. 173.

(٦) Le Pitture Musulmane, Op. Cit., Fig. 247.

الرفعة برفعة أخرى واضحة ، ومن الحيوانات التى ورتد بكثرة فى تصاوير الكابلابلاتينا الغزال وقد رسمه المصور فى أوضاع متعددة ، فتارة وهو يعدو[١] ، وتارة أخرى وهو واقف على رجليه الخلفيتين[٢] ، وتارة أخرى رسمه وهو يلتفت إلى الخلف[٣] ، ومن الواضح أن المصور الفاطمى كان متمكناً سواء عند التعبير عن الأجزاء المختلفة لجسم الغزال أو فى التعبير عن العضلات والتفاصيل التشريحية وكانت وسيلته فى ذلك الأقواس الغير كاملة التى كان يعبر بها عن المفاصل والعضلات بالإضافة إلى أضفاء طابع الرشاقة والخفة على حركة الغزال سواء أكان يعدو أو يقف ملتفتاً أو مترقباً . . وإلى جانب الحيوانات السابقة وجد أيضاً رسم الأرنب وكانت رسومه غالباً ضمن موضوع يمثل أنقضاض من طائر جارح فوق هذا الأرنب[٤] وعلى الرغم من أن المصور قد أبرز لنا النسب التشريحية لجسم الأرنب صحيحة إلا أنه من جهة أخرى أعطانا الحالة الانفعالية للأرنب فى لحظة الانقضاض وما يصيب الأرنب من ذعر بمجرد شعوره بانقضاض النسر عليه ، ويبدو هذا الذعر بوضوح عن طريق التفات الرأس عند الأرنب ونظره إلى أعلى فى اتجاه النسر الهابط عليه من أعلى بالإضافة إلى رسم عين الأرنب وهى مغمضة علامة الشعور بالذل والاستسلام والاستكانة لما ليس له قوة تواجه فى حين رسم النسر بطريقة فيها نشوة النصر فى القوة والسرور بالانتصار على فريسته وحصوله عليها . . وقد ردت صور للفيل[٥] والجمل[٦] والدب[٧] . وغيرها من الحيوانات وكان المصور فيها كلها مدرك للنسب التشريحية لها بالإضافة إلى شكل الجسم أثناء الحركة التى يؤديها الحيوان وهو فى ذلك فيما يبدو معتمداً على ملاحظة واقعية لهذه الحيوانات .

ومن أبرز الطيور التى رسمها المصور على سقف الكابلابلاتينا ان الطاووس وهو من الطيور المحببة بصفة عامة للمصور المسلم . وقد أكثر المصور من رسم الطاووس فى

---

(١) Le Pitture Musulmane, Op. Cit., Fig. 135, 136.

(٢) Ibid., Fig. 168.

(٣) Ibid., Fig. 137.

(٤) Ibid., Fig. 167.

(٥) Le Pitture Musulmane, Op. Cit., Fig. 226.

(٦) Ibid., Fig. 232, 250.

(٧) Ibid., Fig. 235.

مواضع كثيرة من سقف الكابلابلاتينا فتارة يرسمه جانبى وتارة أخرى بشكل مواجه مع رسم الذيل أحياناً بشكل دائرى وتارة كان الذيل ممدود إلى الوراء(١) . ومن تصاوير الطيور أيضاً وردت على سقف الكابلابلاتينا كان رسم البط(٢) وكان رسمه بصورة طبيعية وقر رسم المصور الفاطمى للبط ورقة نباتية فى منقاره وفيما يبدو أن هذه الورقة المرسومة فى منقار الطائر كانت من العناصر المنتشرة فى التصاوير الفاطمية بصفة عامة ويعتبرها البعض من التأثيرات الساسانية على فن التصوير الفاطمى(٣) . وانتشرت رسوم النسر والصقر(٤) ، وخاصة فى تصاوير الصيد والانقضاض وكانت رسوم هذين الطائرين متميزة بالقوة والشراسة وإن كان ذلك فى بعض الأحيان يغلب على قرب شكل الطائر من الطبيعة أو بعده عنها . . أى كان اهتمام المصور فى المقام الأول ينصب على ترك أحساس بقوة وشراسة الطائر لدى المشاهد .

وإلى جانب رسوم الحيوانات والطيور وجدت رسوم لبعض الكائنات الخرافية فيها حيوان بجسم أسد ورأس امرأة وطيور برؤوس آدمية(٥) وإلى جانب تصويره لامرأتين ينتهى جسم كلاً منهما بشكل ذيل سمكة(٦) ، بالإضافة إلى شكل كائن خرافى تنتهى مخالبه على هيئة حيوانات(٧) .

ومن العرض السابق لتصاوير سقف الكابلابلاتينا فى صقلية يمكن القول :

١ - أن موضوعات التصاوير على سقف الكابلابلاتينا كانت تعكس حياة المجتمع وطبقاته المختلفة من طبقة أرستقراطية وطبقة العامة بكل ما تتميز به حياة كل طبقة من هذه الطبقات ، وهذا كان من مميزات التصوير الفاطمى فى مصر بصفة عامة على مواده المختلفة من ورق وجدران وعاج وخزف وخشب وهذا بالنسبة للتصاوير الأدمية .

(١) Le Pitture Musulmane, Op. Cit., Fig. 35.

(٢) Ibid., Fig. 222.

(٣) Islamic Painting, Op. Cit., P. 30.

(٤) Le Piture Musulmane, Op. Cit., Fig. 167, 247.

(٥) Le Piture Musulmane, Op. Cit., Fig. 167, 213, 214, 215, 216, 127.

(٦) حسن الباشا ، التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى (سبق الأشارة إليه) ص ٨٦ ، ش ٧ .

(٧) Arab Painting, Op. Cit., P. 46.

٢ - بالنسبة للتصاوير التى تمثل الحيوانات فقد كانت لها من الحيوانات المألوفة فى تصاوير المدرسة الفاطمية فى مصر مثل الغزال والأرنب والأسد والحصان والفيل .

٣ - بالنسبة لتصاوير الطيور من ناحية الموضوعات والأنواع هى نفسها الطيور التى وردت فى تصاوير المدرسة الفاطمية فى مصر على مواد التصوير المختلفة من ورق وخزف وجدران وعاج وخشب .

٤ - بالنسبة للكائنات الخزفية فقد كانت هى نفسها العناصر التى استعملها المصور الفاطمى فى مصر على مواده المختلفة .

هذا من ناحية الموضوعات التصويرية التى وردت على سقف الكابلابلاتينا أما بالنسبة للأسلوب الفنى الذى رسمت به هذه العناصر فيمكن القول :

١ - أن ملامح الأشخاص فى تصاوير الكابلابلاتينا هى نفسها ملامح الأشخاص على التصاوير الفاطمية فى مصر على مواد التصوير المختلفة هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن أسلب رسم هذه الملامح كان أيضاً هو نفسه الأسلوب الذى استعمله المصور الفاطمى فى مصر على مواد التصوير المختلفة .

٢ - أن ملامح بعض الأشخالص تبدو غريبة على تلك الملامح التى ظهرت بكثرة فى التصاوير الفاطمية فى مصر وأيضاً لمعظم التصاوير التى وردت على سقف الكابلابلاتينا ومرجع هذا فيما يبدو ليس التأثير البيزنطى ولا كما يعتقد البعض بأن المصور أوربى وأنما تعليل ظهور هذه الوجوه فيما يبدو لى يرجع إلى شخصية راعى الفن وليس لشخصية الفنان ذلك أن المصور عادة وخاصة فى تلك الفترة كان يرسم ما يطلبه راعى الفن أو ما يرضى ذوق هذا الراعى ، ومن هنا فإن طبقة رعاة الفن الجدد بالنسبة للمصور الفاطمى من النورمانديين كان لهم أكبر الأثر فى ظهور هذه الوجوه لأنها وجوه ذات ملامح أوربية أختارها المصور من مجتمع الرعاة الجدد ليرضى بها ذوقهم .. هذا سبب وهناك سبب آخر وهو أن أغلب تلك التصاوير التى تحمل ملامح الأشخاص فيها الطابع الغربى قد تكون الأجزاء المرممة فى العصور التالية ، وبالتالى فرممت بأسلوب تصويرى مخالف للأسلوب الذى رسمت به .

٣ - أن طريقة رسم الحيوانات والطيور والكائنات الخرافية سواء من حيث التكوينات

والأوضاع التى وردت بها أو من حيث التعبير عن نسبها التشريحية وعضلاتها أو تفاصيل الأجنحة عند الطيور كانت كلها بنفس الطريقة التى استعملها المصور الفاطمى فى مصر .

ومما سبق يمكن الخروج بالرأى الآتى بالنسبة لتصاوير سقف الكابلابلاتينا فى بالرموا :

أنه طالما كانت الظروف التاريخية والسياسية فى تلك الفترة تعبر عن وجود الفاطميين فى تلك الجزيرة وسيادتهم عليها لفترة طويلة وما يتبع ذلك من سيادة الأسلوب الفنى الفاطمى فى الفن وأمكانية أقامة المصورين الفاطميين فى هذه الجزيرة فليس من المستبعد على الأطلاق أن تصاوير سقف الكابلابلاتينا فى بالرموا قد رسمها مصورين فاطميين . . وبالتالى فإنها تندرج تحت التصاوير الجدارية الفاطمية ، ولكن هذه التصاوير الجدارية الفاطمية عملت فى منطقة تخضع بدورها لمؤثرات تاريخية قديمة وأيضاً محاطة ببيئة تختلف عن البيئة المحيطة بالمدرسة الفاطمية فى القاهرة وما الذى يمنع أن تكون تصاوير الكابلابلاتينا فاطمية الطراز وبالتالى فإن صقلية تصبح مركز فرعى للمدرسة الفاطمية الأم . . شأنها فى شأن تلك المدارس الفرعية فى الموصل ، وذيار بكر، والقاهرة ، والأندلس ، وبغداد وكلها كانت مراكز فرعية للمدرسة العربية الأم . وإذا احتج البعض بالعامل الزمنى أى أن هناك فرقاً فى الزمن بين سقوط الدولة الفاطمية فى مصر وزوال المدرسة التصويرية بها وبين تاريخ تصوير سقف الكابلابلاتينا فى صقلية، فإن الفارق الزمنى غير كبير بالإضافة إلى تطور الفنون أبطء بكثير من التطورات السياسية ذلك أن المدرسة العربية كانت على سبيل المثال قد انتها وزالت بعد الغزو المغولى للعراق وسقوط بغداد ٦٥٦ هـ ، إلا أن مميزات هذه المدرسة كانت واضحة فى تصاوير مركز القاهرة حتى القرن الخامس عشر الميلادى . فما الذى يمنع أن تستمر المدرسة الفاطمية فى صقلية بعد زوال المدرسة الأم فى مصر وخاصة أن رحيل مصورى مصر كان إليها . وهكذا فإن تصاوير سقف الكابلابلاتينا فاطمية الطراز قام بتصويرها مصورون فاطميون ، وأن صقلية ليست مدرسة مستقلة فى التصوير كما أشار البعض وأنما هى فرع للمدرسة الفاطمية فى التصوير التى كان المركز الرئيسى لها القاهرة .



الفصل الرابع

التصوير الفاطمى على الخزف

قطعت صناعة الخزف فى العصر الفاطمى شوطاً كبيراً من الأزدهار[1] ، مما جعل رجاله مثل «ناصر خسرو» يشير إلى هذا الأزدهار بشئ من المبالغة[2] . ويعد الخزف ذى البريق المعدنى من أشهر أنواع الخزف المصرى فى العصر الإسلامى بصفة عامة وفى العصر الفاطمى بصفة خاصة[3] . ومن الملاحظ أن أبرز ما يميز هذا النوع من الخزف هو كونه مسرحاً للوجدان التصويرى لما احتواه من روائع الألوان ومشاهد الناس والحيوان والطيور[4] . لذا فإن دراسة التصاوير التى وردت على هذا النوع من الخزف كانت من الأمور الضرورية كى تكتمل مميزات المدرسة الفاطمية فى التصوير ، والحق أن الخزف ذو البريق المعدنى لم يكن هو النوع الوحيد نم أنواع الخزف المصرى فى العصر الفاطمى

---

(١) Fahervari (g), Islamic Pottery, London, 1973, P. 50.

(٢) زكى حسن ، كنوز الفاطميين (سبق الأشارة إليه) ص ٤٧ .

(٣) عن نشأة هذا النوع من الخزف أنظر :

زكى حسن ، تحف جديدة من الخزف ذى البريق المعدنى - مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة ديسمبر ١٩٥١ ، ص ٩١ .

جمال محرز ، الخزف ذى البريق المعدنى فى مجموعة على إبراهيم ، مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة ، مجلد ٧ سنة ١٩٤٤ ، ص ١٤٥ .

Islamic Pottery, Op. Cit., P. 40.

A Survey of Persian Art, Op. Cit., Vol. 2, P. 493.

وعن صناعة هذا النوع من الخزف أنظر :

جمال محرز ، الخزف ذى البريق المعدنى (سبق الأشارة إليه) ص ١٤٤ .

م. س. ديماند ، الفنون الإسلامية (ترجمة أحمد عيسى - طبعة ٢ ، سبق الأشارة إليه) ص ٧٠ .

Islamic Pottery, Op. Cit., P. 51.

سعيد الصدر ، مدينة الفخار و، القاهرة ص ٨٦-٨٧ .

عبد الرؤوف على يوسف ، طبق غبن والخزف الفاطمى المبكر ، مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة ١٨ ، ٢١ مايو ١٩٥٦ ، ص ٨٩ .

محمد يوسف بكر ، صناعة السيراميك فى مصر ، القاهرة ، ص ٧٢ .

(٤) بدر الدين أبو غازى ، معرض الفن الإسلامى ، مجلة المجلة العدد ١٤٩ ، سنة ١٩٦٩ ، ص ١٠٧ .

الذى يساعد على دراسة أساليب المدرسة الفاطمية فى التصوير ، أنما وجد إلى جواره عدة أنواع أخرى أهمها الخزف المحزوز الذى بلغ أوج عظمته فى نهاية القرن السادس الهجرى، «الثانى عشر الميلادى»[1] وبالإضافة إلى الخزف نجد الفخار وخاصة شبابيك القلل التى تعود إلى العصر الفاطمى والتى حوت تصاوير متنوعة من حيث الموضوعات[2] . . وقد قسمت دراستى لهذه الموضوعات التصويرية على الخزف الفاطمى على الوجه التالى :

أ - تصاوير ترمز إلى الطبقة الأرستقراطية وتمثل مجالس الطرب والرقص والصيد والشراب .

ب - تصاوير ترمز إلى الطبقة العامة وهى تمثل بعض جوانب الحياة الاجتماعية اليومية لدى أفراد الشعب أو تشتمل على موضوعات لهو وعمل .

ج - تصاوير ذات موضوعات دينية إسلامية أو مسيحية .

أما بالنسبة للتصاوير التى تحوى مناظر حيوانات وطيور فسوف أتعرض لها على النحو التالى :

أ - مناظر لحيوانات أليفة .

ب - مناظر لحيوانات مفترسة .

ج - مناظر لطيور أليفة .

د - مناظر لطيور جارحة .

ثم أنتقل بعد ذلك إلى دراسة الكائنات الخرافية وهى عادة كائنات تجمع فى أجزائها بين أعهضاء آدمية وحيوانية تارة ، وتارة أخرى تجمع بين أعضاء طائر وحيوان ، وكذا تجمع أحياناً بين أعضاء آدمية وحيوانية وطيور .

وفى النهاية سوف أتعرض لأسماء المصورين الفاطميين على الخزف وأسلوب كل مصور على حده .

(١) Early Islamic Pottery, Op. Cit., P. 6.

(٢) Les Filtres de gargoulettes, Op. Cit., Pls. LXIV, LXV, LXIII, LXII, LX.

مناظر الشراب :

شاعت مناظر الشراب على الخزف والفخار فى العصر الفاطمى بشكل ملحوظ هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ارتبطت مناظر الشراب عادة بالطبقة الأرستقراطية . ونلاحظ أن مناظر الشراب بالإضافة إلى مناظر الرقص والعزف والصيد تدل دلالة واضحة على المستوى الاقتصادى الذى بلغته مصر فى تلك الفترة ، وعلى ذلك الرخاء الذى ساد الدولة الفاطمية فى كثير من فترات حكمها لمصر .

ومن أبرز النماذج التى تحمل صوراً لمناظر الشراب : صحن من الخزف ذى البريق المعدنى[١] حوافه مقعرة وقاعدته منخفضة[٢] ، ويغطى الطلاء الزجاجى ظاهر الطبق وكذلك القاعدة ، والطلاء المعدنى لونه ذهبى مخضر وتزخرف الحافة فستونات مدهونة بالطلاء المعدنى تحاذيها أقواس أخرى موازية ، وتزين باطن الصحن صورة لامرأة يبدو أنها أميرة أو سيدة من الطبقة الأرستقراطية جالسة القرفصاء وعلى رأسها ما يشبه التاج[٣] ، وقد أنحدرت ضفيرتاها على كتفيها وفى يديها كأسان فى وضع احتفالى والوجه فى وضعه ثلاثى أرباع .

ومن الملاحظ أن هذا المنظر من المناظر المألوفة ، بيد أن المصور قد نجح فى أعطائنا تعبيرات على وجه السيدة يتضح فيها نوع من الأنسجام والبهجة اللتان تصحبان شرب الخمر عادة . . كما أن أمساك الكأسين بهذه الطريقة الاحتفالية فله ما يشابه فى صور الشراب على سقف الكابلابلاتينا فى بالرمو والتى ترجع إلى العصر الفاطمى[٤] . أما من ناحية التعبير عن النسب التشريحية فإن المصور هنا لم يكن دقيقاً بصورة واضحة ذلك أنه اعتمد على خط أساسى هذا الخط يبدأ من الكتفين ثم ينكسر فى اتجاهين معبراً عن اليدين ثم يبدأ الخط مرة أخرى إلى أسفل ليعبر عن الوسط بشكل اصطلاحى ثم

---

(١) رقم السجل بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة : ١٣٤٧٨ .

(٢) عبد الرؤوف على يوسف ، خزافون من العصر الفاطمى وأساليبهم الفنية (سبق الأشارة إليه) ص ١٨٤ .

(٣) زكى محمد حسن ، تحف جديدة من الخزف ذى البريق المعدنى الفاطمى ، (سبق الأشارة إليه) ص ٩٩ .

(٤) Le Pitture Musulmane, Op. Cit., Fig. 199.

يعبر بطريقة غير واقعية عن القدمين والسيقان التى لا يظهر منها شئ . ومن الملاحظ أيضاً أن اليدين كانتا غير طبيعيتين وغير واقعيتين وكذلك طريقة مسكهما للكأسين . . أما زخرفة الملابس فعبارة عن تفريعات نباتية متموجة تحصر بداخلها أوراق نباتية متعددة الفصوص بعضها مفرغاً من الوسط أما الصورة فقد ملأها المصور بالنقط المطموسة . ومن المناظر التى تشبه الصورة السابقة من حيث الموضوع صورة على صحن من الخزف ذى البريق المعدنى لشخص جالس وهو يمسك بكأس فى يده اليمنى بينما يشير بيده اليسرى فى اتجاه الكأس[١] والصورة من حيث الموضوع مألوفة . أما من حيث الأسلوب الفنى فإن المصور هنا عبر عن وجه الشخص بطريقة اصطلاحية عبارة عن نصف دائرة منبعجة قليلاً يتقاطع معه خط آخر يبدأ من أسفل العمامة التى يرتديها الشخص فيظهر نتيجة لهذا التقاطع فراغ عبر المصور عن الأذن . وعلى الرغم من أن المصور السابق فى القطعة الأولى عبر عن الوجه بشكل أوضح إلا أن هذا المصور تفوق عليه فى تلك الواقعية الواضحة فى نسب الشخص التشريحية وخاصة فى شكل الجسم وكذلك الثوب الذى يرتديه الشخص هنا فقد رسمه المصور بصروة طبيعية ، وكذلك زخارف هذا الثوب بلون واحد . . ومن المثير للدهشة أن أستعمله المصور السابق كزخرفة للثوب استعمله المصور هنا كخلفية للمنظر كله حيث جعل خلفية الصورة من أوراق نباتية متعددة النصوص تتصل ببعضها بواسطة تعاريج لعروق نباتية .

وهناك منظر آخر لشخص يمسك بيده اليمنى كأساً وفى يده اليسرى فرعاً نباتياً[٢] ، والملاحظ أن المصور ملأ الفراغ حول الشخص الجالس بواسطة فروع نباتية كما رسم أبريقاً على يمين الشخص الجالس . ومن ناحية الأسلوب الفنى نجد أنه ليس هناك تناسباً بين الرأس وحجم الجسم إذ بينما يبدو الجسم ضخم نجد أن الرأس صغير نسبياً بالنسبة له والملاحظ أن زخرفة ملابس الشخص الجالس بواسطة مناطق بيضاء شبه مستديرة تتوسطها نقط مطموسة هو من التأثيرات التى تركها الأسلوب العباسى فى زخرفة الخزف الفاطمى . والملاحظ أن المصور رسم الوجه فى وضع ثلاثى الأرباع بينما رسم لنا باقى الجسم فى وضع مواجه . وهذا فى الرسم له ما يشابهه فى تصاوير الكابلابلاتينا فى

(١) Erly Islamic Pottery, Op. Cit., Fig. 92 F, A.

(٢) Die Islamische Klein Kunst, Op. Cit., S. 133, Fig. 93.

بالرموا[1] . وعلى جدران الحمام الفاطمى فى مصر[2] . ويشير زكى حسن إلى الصلة بين زخرفة هذا الصحن وبين زخارف سلطانيات أخرى من الخزف ذى البريق المعدنى وجدت مثبتة فى الجدران الخارجية لبعض كنائس إيطاليا وفى دار المحافظة بمدينة سانت أنطونان فى جنوب فرنسا ، ويرجح أن هذه السلطانيات نقلت إلى أوربا عن طريق الحجاج الصليبيين[3] .

وهنا صورة لشخص يمسك بيده كأساً وتحيط برأسه هاله[4] وملامح الشخص تبدو واضحة على هذه القطعة الخزفية ، فشعر الرأس يغطيها تماماً وحتى الأكتاف ، والوجه يبدو منه ثلاثة أرباعه ، أما بالنسبة لملامحه فقد رسمت الحواجب كثيفة ممتدة والعيون لوزية والأنف على هيئة خط يبدأ من نهاية العين اليمنى وحتى أعلى الفم المرسوم على هيئة خطين العلوى أطول قليلاً من السفلى وشكل الوجه مستديراً وإن كان يشوبه امتداد من أسفل والرقبة رفيعة بعض الشئ ، أما الأيدى فقد رسمت بطريقة طبيعية والكأس مرسوم بطريقة يبدو معها ضيق من أسفل متسع الفوهة من أعلى ، أما الملابس التى يرتديها هذا الرجل تبدو فى هذا الجزء من الصورة على هيئة رداء طويل الأمام فتحته تبدو مستديرة . وهذه الصورة تتشابه سواء من حيث الملامح أو وضع الكأس الذى يمسك به الشخص مع تصاوير الكابلابلاتينا فى بالرموا[5] .

وهناك صورة أخرى لرجل ملتحى يمسك بكأس ويهم برفعه إلى أعلى وملامحه قريبة من الملامح البيزنطية وخاصة فى شكل الوجه واللحية الكثيفة المدببة وكذلك فى شكل الملابس[6] .

وهناك صورة أخرى لشخص يهم بأن يشرب ما يحويه كأس وأهم ما يميز تلك الصورة أنها مرسومة بطريقة تختلف عن الطرق السابقة ذلك أن المصور هنا رسمها

---

(١) Le Pitture Musulmane, Op. Cit., Fig. 180.

(٢) كنوز الفاطميين (سبق الأشارة إليه) لوحة ٥ .

(٣) كنوز الفاطميين ، لوحة ٣٣ .

(٤) قطعة من مخازن الفسطاط ، تنشر لأول مرة .

(٥) Le Pitture Musulmane, Op. Cit., Fig. 225.

(٦) قطعة من مخازن الفسطاط تنشر لأول مرة .

بالبريق المعدنى ، وأقصد بالصورة هنا الشكل الآدمى ، أما تفاصيل الوجه والملابس فقد عبر عنها المصور بواسطة الحز بالة حادة على البريق المعدنى ، وعبر عن العمامة التى يرتديها بواسطة مجموعة من الخطوط ثم عبر عن ملامح الوجه بواسطة مجموعة أخرى من الخطوط ليظهر بها لون عجينة البطانة وهى طريقة لم تستعمل بكثرة فى تصاير تلك الفترة وخاصة على الخزف الفاطمى[1] .

وهناك صورتان أخريان على كل منهما بقايا جسم شخص يمسك بكأس رقبته غير موجودة[2] ووضع الشخصين فى الصورتين طبيعى إلى حد كبير ، كما أن الصورة الأولى يبدو الشخص فيها وهو يرتدى ثوباً داكناً بدرجة واحدة ، أما تفاصيل الجسم وزخرفة الرداء وشكل الكأس فقد عبر عنها المصور وترك المناطق التى تشغلها دون مثلها بالبريق المعدنى ليظهر لون البطانة . أما الصورة الثانية فيبدو منها شكل الذراعين أحدهما متدلياً إلى أسفل والآخر ماسكاً بالكأس والثوب ملون بلون داكن من البريق المعدنى . . وأما شكل الأصابع التى تبدو كثيرة العدد عما هو فى الطبيعة فقد عبر المصور عنها بتركها بلون البطانة . وقد عثرت على قطعة عليها منظر ليدين ربما كانتا لشخص واحد يصب شراباً من كأس كبير إلى كأس آخر أصغر منه[3] .

مناظر الموسيقيين والموسيقيات :

تعد مناظر الموسيقين والموسيقيات من أبرز المناظر التى انتشرت فى العصر الفاطمى وبصفة خاصة عند الخنف ، وكانت مناظر الموسيقى من أكثر المناظر ارتباطاً بالطبقة الأرستقراطية في تلك الفترة وهى عادة السيدات أو رجال يعزفون على آلات موسيقية متنوعة يمكننا أن نميز أنواعاً عدة منها . . ولعل من أبرز النماذج التى وردت إلينا وعليها صور تمثل هذا الموضوع عدة صحون خزفية من نوع الخزف ذى البريق المعدنى يوجد منها

(١) قطعة موجودة بمخازن الفسطاط ، تنشر لأول مرة .

(٢) قطعتان موجودتان فى متحف كلية الآثار وينشر لأول مرة ، رقم السجل ٨١٦ ، ٨٢١ .

(٣) قطعة موجودة بمخازن الفسطاط تنشر لأول مرة .

Adrawing of The Fatimiad Period, Op. Cit., P. 35.

بالمتحف الإسلامى بالقاهرة صحن عليه صورة سيدة جالسة عارية حتى الخصر وفى يدها اليمنى المرفوعة عود ذو ستة أوتار وعلى حافة الطبق كتابة كوفية تقرأ «بركة لصاحبه». وقد استطاع الأستاذ Rice الاعتماد عليها فى تاريخ الطبق ونسبة إلى نهاية القرن الخامس الهجرى - الحادى عشر الميلادى - وبداية القرن السادس الهجرى - الثانى عشر الميلادى - حيث قارن هذا الأسلوب من الخط بما يعاصره فى الفترة الفاطمية وتوصل إلى هذا التاريخ[1] .

وإذا حاولنا تحليل الصورة من ناحية الموضوع والأسلوب الفنى فسوف نجد : أن موضوع العزف والموسيقى كان من الموضوعات التى سادت بين أفراد طبقة الأمراء والأغنياء فى الدولة الفاطمية ، كما أن استخدام الآلات الموسيقية لا يسود أيضاً إلا بين أفراد الطبقة الأرستقراطية . أما من ناحية الأسلوب الفنى فيلاحظ المرء أن المصور على الرغم من دقته فى تمثيل التفاصيل المختلفة لأجزاء الجسم إلا أنه قد فضل فى أن يعطينا نوعية الشخص نفسه وهل هو رجل أم امرأة ، ذلك أن البعض ممن أشار إلى هذا الصحن قد ذكر أنه لسيده ، بينما ذكر أخرون أنه لرجل فى حين أكتفى فريق ثالث بأن يقول أن الصورة لشخص جالس . على أننى قد ذكرت فى شرحى للصور منذ البداية أن الصورة لسيدة تعزف وقد اعتمدت فى ذلك على السوار الذى يحلى جيدها والذى يشبه سوار أخر لسيده واقفة وبيدها آلة موسيقية على قطعة من الورق المصور من العصر الفاطمى أيضاً[2] ، كذلك شكل القدين الصغيرين ، وخصل الشعر الطويلة وهذه الذقن الدائرية والطابع الأنثوى الواضح لهذه الجلسة . . إلا أن الإنسان لأول وهلة لا يستطيع الجزم بأن هذه الصورة لسيدة أم لرجل ، ولكن ذلك لا يمنع من أن المصور كان محتفظ للنسب التشريحية بدقتها وخاصة فى العلاقة بين الرأس والجسم وفى حركة الأذرع ، واحتفظ أيضاً بالطابع الأرستقراطى السائد فى الصورة عن طريق رسم الملابس التى ترتديها السيدة والتى تبدو من شكلها العام وتفاصيل الطيات والزخرفة أنها غالية الثمن،

---

(١) كنوز الفاطميين (سبق الأشارة إليه) لوحة ٢٧) .

Early Eslamic Pottery, Op. Cit., Pl. 27-B.

(٢) ذكر د. زكى حسن ، أنها لشخص واقف وبيده كأس بينما هى لسيدة عارية بيدها كأس وبيدها الأخرى آلة موسيقية . أنظر الفن الإسلامى فى مصر ، لوحة ٣٦ .

عظيمة القيمة . ربما كانت هذه السيدة أحدى العازفات المشهورات أو مغنية مشهورة من مغنيات العصر الفاطمى أو كانت احدى السيدات اللاتى ينتمين إلى الطبقة الأرستقراطية ولعلها أحدى أميرات الأسرة الحاكمة تسرى عن نفسها بالعزف على العود .

ونفس المنظر السابق وجد ممثلاً بصورة أجمل وأكثر وضوحاً على صحن من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى[(١)] ، وهذا المنظر عبارة عن صورة لسيدة تجلس القرفصاء وتعزف على أوتار العود وعيناها شاخصة إلى الأمام فى صورة حالمة بينما تميل رأسها على كتفها وكأنها فى حالة استمتاع بهذه الأنغام التى تعزفها على العود وحول هذه السيدة تنتشر زخارف نباتية ودوائر مطموس وسطها .

ولو حاولنا تحليل المنظر من ناحية الموضوع لوجدنا أن العزف على العود من الموضوعات التى انتشرت انتشاراً كبيراً فى العالم الإسلامى فيما بين القرنين الثالث والسادس الهجرى (التاسع والثانى عشر الميلادى) وذلك بصفة عامة[(٢)] ، وفى الفترة الفاطمية بصفة خاصة حيث كان شائع الظهور على منتجات الفنون التطبيقية الفاطمية ولاسيما الخشب[(٣)] والعاج[(٤)] والخزف[(٥)] بالإضافة إلى ظهوره على التصاوير الجدارية[(٦)].

أما إذا حللناه من الناحية الفنية أو من ناحية الأسلوب الفنى فيلاحظ المرأ أن المصور الفاطمى قد فشل فى تحديد شخصية العازف على هذا الصحن ، وهل هو امرأة أم رجل، ذلك أن أحد الذين أشاروا إلى هذا الصحن ذكر أن الصورة لفنانة هاوية[(٧)] ، بينما اكتفى آخر بالقول بأن هذه الصورة لشخص يعزف على العود دون أن يحدد نوعية هذا الشخص وأن كان يفهم من حديثه أن هذا المنظر لرجل وليس لامرأة[(٨)] . ويبدو لى أن

(١) رقم السجل بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة - ١٤٩٣٥ .

(٢) تحف جديدة من الخزف ذى البريق المعدنى (سبق الأشارة إليه) ص ٩٨ .

(٣) Cat. Gen. Du Musee Arabe Du Caire, Op. Cit., Pls. LII, LIV.

(٤) Gluck Und Diez, Die Kunstdes Islam, Op. Cit., S. 599, Taf. 498.

(٥) La Ceramique Musulman, Op. Cit., PL. XXXI.

(٦) Painting in the fatimid period, Op. Cit., P. 45.

(٧) زكى حسن ، تحف جديدة من الخزف ذى البريق المعدنى (سبق الأشارة إليه ص ٩٨ .

(٨) محمد مصطفى ، التصوير الآدمى على الخزف الفاطمى ، مجلة المجلة لاعدد ١ يناير ١٩٥٨ ، ص ٨٢ .

الاختلاف السابق أن دل على شئ فأنه يدل على فضل ذلك المصور فى توضيح شخصية العازف .. حقيقة أن المصور كان رائعاً عندما عبر عن أنفعال العازفة بالأنغام وذلك عن طريق تصويره لها وقد ألقت برأسها على كتفها فى نعومة وهدوء ورقة بينما عيناها تنظران إلى بعيد فى نشوة واضحة هذا مع اعطائنا أحساساً بالثراء والنيل فى الملابس التى ترتديها . ورغم أنه لم يعطينا زخرفة واضحة على الثوب الذى ترتديه هذه السيدة إلا أن تلك الخطوط والظلال فى بعض أجزاء الثوب تعطينا أحساساً بالقرب من الطبيعة والواقعية فى شكل الثوب كما أن غطاء رأس العازفة يذكرنا بفنانات العصور الوسطى الإسلامية وكيف كن يجلسن فى مجالس الرجال ويعزفن وهن مرتديات ثياب وقورة محتشمة على أن الآلة الموسيقية التى تستعملها هذه السيدة تختلف بصورة واضحة عن الآلة الموسيقية فى الصورة السابقة من حيث الامتداد والضيق ثم الأناقة الواضحة فى شكلها[1] . ونجد نفس المنظر السابق على صحن من الخزف ذى البريق المعدنى لسيدة تعزف على آلة موسيقية تشبه القيثارة[2] وهى جالسة على وسادة أو مقعد مرتفع ، ووجه السيدة مستطيل بعض الشئ ولها أنف طويل وعينان واسعتان وقد ظهرت أطراف ثلاث خصلات تحت غطاء الرأس وللثوب فتحة غير مستديرة والسيدة تتزين بعقد رسم بشكل غير مستدير حول رقبتها ، والثوب ذو حافة مرتفعة حول العنق والأكمام مزينة بأشكال صليبية - وإلى يسار هذه السيدة يوجد شكل أبريق ذو جسم كروى ورقبة واسعة جداً يخرج من فوهته فرعان نباتيان قصيران ينتهى كل منهما بورقة نباتية ، ويقابل الأبريق من الناحية الثانية زخارف حلزونية يخرج منها أربعة أفرع نباتية ينتهى كل منها بورقة ذات طرف مشرشر ثم نجد علاوة على ذلك أفرعاً وأوراقاً نباتية تزين باقى الفراغ وزخرفة الحافة قوامها قطاعات من دوائر والسطح الخارجى مزينة بتلك الدوائر والخطوط ولو حاولنا تحليل المنظر من ناحية الموضوع والأسلوب الفنى لوجدنا أن الموضوع مألوف وشائع فى ذلك العصر بين أفراد الطبقة الأرستقراطية .

أما من ناحية الأسلوب الفنى فمن الملاحظ أيضاً أن المصور هنا لم يستطع أن يعطينا تمييزاً واضحاً لشخصية العازف ، ومن ناحية أخرى لم يستطع أن يصور لنا

(١) أنظر ملحق اللوحات لوحة ٨ .

(٢) جمال محرز ، الخزف ذى البريق المعدنى (سبق الأشارة إليه) ص ١٥٤ .

انفعال هذا العازف بالأنغام التى يرسلها عن طريق الآلة الموسيقية . وهو ما وجدناه على وجه العازف فى الصورة السابقة ، أما من ناحية تزين الخلفية بأباريق مختلفة أو أوانى أخرى فهى ظاهرة موجودة على الخزف الفاطمى بكثرة وربما كان ذلك وسيلة لكسر الجمود الذى ينشأ عن زخرفة الأرضية والخلفية كلها بزخارف ذات طابع واحد سواء كانت هندسية من نقط مطموسة أو نباتية ، أو لعلها حيلة لجأ إليها المصور لأضفاء الطابع الواقعى على الصورة ذلك أن يحاول أن يرمز ببعض متعلقات الأثاث مثل الأباريق والأوانى المختلفة إلى أن هذا الشخص يعزف فى مكان مأهول بالسكان وملئ بالحياة . ويبدو لى أن المصور الفاطمى قد ترك أثراً واضحاً فى هذا المجال فى تصاوير المخطوطات المملوكية[1] ، يتضح ذلك على سبيل المثال فى تصويره من احدى المخطوطات التى تنسب إلى العصر المملوكى والصورة تمثل وليمة حيث نرى أن المصور لجأ إلى رسم صينية عليها كوبان ودورق فى خلفية الصورة فى وضع معلق[2] كما هو الحال فى النماذج الفاطمية المتعددة سواء على الورق[3] أو الجدران[4] ، أو على الخزف كما سبق أن بينت . وهناك صورة لعازف على صحن من الخزف ذى البريق المعدنى تشبه الصورة السابقة[5] . ومن الصورة التى تمثل موضوع العزف صورة على جزء من قاع[6] أناء رسم عليه من الداخل بالطلاء المعدنى النحاسى وهى لسيدة تعزف على العود وتزين رداء هذه السيدة جامات سداسية الشكل يملؤها تظليل من ضغوط متوازية متقاطعة وكل ظاهر القطعة يغطيه الطلاء الزجاجى وكذلك يتوسط القاعدة بقية توقيع يحمل أسم «البيطار» .

وبالنسبة لموضوع الصورة ، فهو مألوف فى العصر الفاطمى . أما من الناحية الفنية فإن هذه القطعة مكسورة ، لذا فإن رأس الشخص الجالس أو الشخص العازف غير موجودة ، إلا أن الجزء الباقى من الصورة جميل ومعبر ، ذلك أن الملابس التى تزينها

(١) مخطوط دعوة الأطباء لابن بطلان «٦٣٢-١٢٧٣» محفوظة بمكتبة الأمبروزيانا فى ميلان .

(٢) Arab Painting, Op. Cit., P. 144.

(٣) A Drawing of Fatimid Period, Op. Cit., P. 32.

(٤) Le Pitture Musulmane, Op. Cit., Fig. 18.

(٥) رقم السجل بمتحف كلية الآثار جامعة القاهرة ١٩٣٠ .

(٦) عبد الرؤوف على يوسف ، خزافون من العصر الفاطمى (سبق الأشارة إليه) ص ١٧٨ ، ش ٨ .

تلك الجامات السداسية لم نجدها على صحون فاطمية مماثلة . والملاحظ أنها وجدت على ثوب لأحد القواد المحاربين على ورقة من العصر الفاطمى[1] . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى نلاحظ أن المصور قد جنبه التوفيق فى محاولته إيجاد نسب معقولة لشكل أصابع اليد حيث أنه رسم احداها طويلاً أكثر مما هو موجود عليه فى الطبيعة ، وقد نلتمس للمصور عذراً بأنه قد حاول أعطاء المشاهد تركيزاً وأهمية لهذا الأصبع بالذات على أساس أنه هو الذى يستخدمه الأنسان فى العزف ، ومن الملاحظ أنه رسم ستة أوتار للعود وهو مالم أجده فى التصاوير السابقة .

وبالإضافة إلى النماذج السابقة الكاملة[2] وشبه الكاملة منها فإن هناك عشرات من القطع الصغيرة التى تحمل أجزاءاً من أجسام عازفين تظهر معها أشكال الآلات تارة كاملة وتارة أجزاء منها وكلها تمثل موضوع العزف على الألات الموسيقية المختلفة ، ومن الغريب أن هناك بقايا الشخص يضرب على دف مرسوم على كسرة من الخزف ذى البريق المعدنى وقد كتب المصور على الآلة الموسيقية التى يعزف عليها الشخص اسم «دف»[3] ذلك ليشير إليها . وهذه القشريات من القطع الصغيرة من نوع البريق المعدنى نجد أن أغلب الآلات المرسومة عليها هى الآلات الوترية بكافة أنواعها .

وبالاضافة إلى التصاوير التى تمثل أشخاصاً يعزفون على آلات وترية على الخزف ذى البريق المعدنى الفاطمى[4] فقد وصلت إلينا تصاويراً تمثل أشخاصاً يعزفون على آلات موسيقية أخرى مثل الطبلة ذات الوجهين . وقد وصلنا ذلك الموضوع على صحن من الخزف ذى البريق المعدنى عليه رسم لشخص يضرب على طبلة من النوع ذى الوجهين . والمنظر كله غير كامل نظراً لفقد الجزء الأسفل من صورة الشخص العازف على الطبلة . وملامح هذا الشخص كما تبدو فى الصورة مرسومة بعناية واضحة فالشعر عبر عنه المصور بواسطة كتلة سوداء من البريق المعدنى فوق الرأس أما العينان فقد رسما بواسطة خطوط من البريق المعدنى على الأرضية البيضاء الخالية من البريق . وقد رسم

(١) Un dessin Du XLe Siecle, Op. Cit., P. 223-227.

(٢) هذه القطع موجودة بمخازن الفسطاط ، تحت التسجيل .

(٣) La Cèramique Egyptienne, Op. Cit., PL. 50.

(٤) رقم السجل بمتحف الفن الإسلامى – القاهرة ، ١٤٩٢٥ تنشر لأول مرة .

المصور الأنف على هيئة خط يبدأ من نهاية العين اليمنى ويستمر حتى أعلى الفم وينتهى فى الجهة الأخرى بشكل منبعج ، أما الفم فقد رسم على هيئة خط أسفل الأنف وأسفل هذا الخط نقطة رمز بها إلى الشفة السفلى للشخص وأما شكل الوجه فقد رسمه المصور مستديراً ولكنه غير مكتمل الاستدارة . أما بالنسبة للأيدى فقد رسمها المصور طبيعية . وعدد أصابعها خمسة أصابع . أما الملابس التى يرتديها هذا الشخص فهى عبارة عن ثوب فتحته مستديرة عند الرقبة ، أما الأكمام فهى ضيقة من ألى واسعة عند الرسغين ، وزخرفتها عبارة عن زخرفة نباتية عند الصدر وعند الكتفين على هيئة مشبكات هندسية الشكل ، أما بالنسبة لشكل الطبلة فيبدو طبيعى إلا أن طريقة تعليقها لا تبدو بوضوح، ويزخرف الطبلة زخارف نباتية وهندسية أما الإطار الذى يحيط بالصورة كلها فهو إطار نباتى ثم يليه إطار من حروف كتابية .

مناظر الرقص :

حفلت منتجات الفنون التطبيقية الفاطمية بصفة عامة بالعديد من صور الرقص وكان الخزف شأنه شأن هذه المنتجات ميداناً واسعاً للعديد من مناظر الرقص وبعض هذه الرقصات كانت أكثر ميلاً إلى الطبقة الأرستقراطية . وفيما يبدو أن الرقص كان من الفنون التى نشأت مع الإنسان والتى لا نستطيع القول بأنها كانت قاصرة على طبقة دون أخرى ، ولكن كل طبقة كان لها نوع من الرقص مخالفاً للطبقة الأخرى ، فالطبقة الأرستقراطية فى كل زمان لها رقص مخالف فى حركاته وأشكاله عن تلك الأنماط التى تميز الرقص عند الطبقة العامة . ويبدو أن هذا الفن نشأ عن شعور دينى عميق[١] ، وأنه اتخذ شكل الطقوس والمراسيم التى تقام فى المعابد القديمة ، فيبعث إيقاعها وتنوع حركاتها الرهبة والخشوع فى نفوس الناس ، وهذه الأمثلة من الرقصات نجدها مصورة على جدران المعابد والمقابر الفرعونية القديمة فى الأقصر ، وبنى حسن ، وسقارة ، ونشاهد فيها الرقصات التى تتقدم المواكب الدينية والرقصات ذات الطابع الجنائزى التى تتقدم موجب الدفن .

كذلك نرى فى الآثار القبطية أقمشة صوفية وكتانية يرجع تاريخها إلى القرون

(١) سعد الخادم ، الرقص الشعبى فى مصر ، القاهرة ، سنة ١٩٧٢ ، ص ١٠ .

الميلادية الأولى عليها صور لألوان متعددة من الرقصات التى يشترك فيها الصبية والنساء تتمثل فى حركاتها فنوناً من الرقص الشديد الشبه بالرقص اليونانى القديم[١] .

على أن الأمر اختلف فى العصر الإسلامى ، ذلك أن الدافع الدينى للرقص اختفى وبدأ الرقص كنمط من أنماط الحياة الاجتماعية عند الطبقات المختلفة من الناس الذين يعيشون فى كل فترة من فترات العهد الإسلامى ، وإن كانت النماذج التى وردت إلينا من العصر الإسلامى سواء من مصر[٢] أو من خارجها[٣] تمتاز فى أغلبها بالاحتشام من حيث أسلوب الرقص ومن حيث الملابس التى ترتديها الراقصات ، ومع أن الرقص فى تلك الفترة كان هدفه البهجة فى مجالس الطرب إلا أنه كان يتجنب الابتذال وتعرية الأجسام بالنسبة للراقصات بالقياس للعصور السابقة على الإسلام ، وكان الرقص عادة يقام فى بهو الاستقبال وكانت الراقصات تؤدى على مقتضى الأنغام والريقاع والتناسق فى الحركات حتى أنه كان منهن من لا تستطيع تأدية الحركة الراقصة إذا قصرت الموسيقى عن أداء الأنغام بحسب الأوزان المطلوبة ، والحياة الاجتماعية فى العصر الفاطمى كما نقلها لنا المؤرخون تشير إلى الولع بالرقص من قبل مختلف الطبقات ، وأن هناك كثير من الأعياد الراقصة ، حتى أن جو هذه الأعياد الصاخب دفع الخلفاء فى كثير من الأحيان إلى دعوة الناس إلى الاقتصاد فى اللهو ، وهذه الأعياد الراقصة كانت موروثة من قبل ، أى أنها ربما تعود إلى العصر الفرعونى ، أو العصرين اليونانى والرومانى فى مصر أو العصر القبطى[٤] .

ولو درسنا القطع الخزفية الوارد عليها مناظر الرقص فى العصر الفاطمى سوف نجد أن بعض هذه المناظر كانت تمثل رقصات انتشرت فى مصر فى فترات سابقة مما يؤكد صفة المداومة والاستمرار فى هذا الفن من جهة كما يثبت أن المصور الفاطمى كان واقعى يعبر عن الحياة الماثلة أمامه .

---

(١) المرجع السابق ، ص ١٤ .
(٢) معظم النماذج المصرية من الرقص فى العهد الإسلامى ، ردت على منتجات الفن الفاطمى .
(٣) زكى حسن ، أطلب الفنون الزخرفية ، ش ٨١٢ ، ص ٢٧٥ .
(٤) سعد الخادم ، الرقص الشعبى (سبق الأشارة إليه) ص ٢١ .

ومن أبرز النماذج الخزفية التى حملت إلينا مناظر رقص[١] صحن بريق معدنى ذهبى ضارب إلى الخضرة ، وزخرفة خذا الصحن عبارة عن راقصة شغلت مساحة كبيره منه وأما خلفية الصورة فكانت عبارة عن أفرع أو أوراق نباتية كمثرية الشكل ذات نهايات على شكل الخطاف ، وهذه الأوراق موجودة فى المساحات الخالية بين أشكال هندسية مختلفة تحوى بدورها خطوطاً حلزونية ونقطاً مطموسة .

ومن ناحية الأسلوب الفنى نجد أن المصور رسم لنا الراقصة ووجها فى وضع مواجه أما قدميها وساقيها فقد رسما بصورة جانبية . كما أظهر طرف خصلتين بأعلا الوجه وحول الرأس هالة مستديرة ، أما ملابس الراقصة ، فعبارة عن رداء طويل الذيل والأكمام ، له فتحة حول العنق وقد زينت الراقصة جيدها بعقد يوازى شكل الفتحة تماماً. ولقد كان المصور ماهراً فى التعبير عن النسب التشريحية للجسم أو معالم جسد الراقصة ، وكانت وسيلته فى ذلك استخدام المقابلة بين الظل والنور عن طريق التظليل بالبريق المعدنى فوق البطانة البيضاء أما نوع الرقصة التى تؤديها هذه الراقصة فهى من الرقصات المشهورة سواء بالنسبة للرجال أو النساء مع اختلاف الحركات وقوامها كما يبدو من الصورة أن الراقصة تمسك فى أحدى يديها منديلاً وهى فى الصورة تبدو وقد رفعت الذراع اليمنى بينما خفضت الذراع اليسرى ، ويبدو أن هذه الحركة كانت تتكرر فى صورة متعاقبة مع حركة الساقين فى تبادل مشابه لحركة الذراعين . وبالإضافة إلى ما سبق رسم المصور وشاحاً طويلاً أمام خصر الراقصة وطرفاه فوق الذراعين . وهناك منظر آخر لراقصة فى رقصة تعبيرية رائعة رسم المصور وجهها فى وضع ثلاثة أرباع وترك شعرها ينسدل فوق ظهرها منتهياً عند الكتفين بخصلتين على شكل دوائر[٢] . وتتدلى من أمام الأذن خصلة أخرى ، أما ملامح الوجه فقد رسمها المصور بريشته على أرضية الصحن البيضاء ، وقد رسم العينين طبيعيتين بعض الشئ إلا أنها شديدة التعبير ويعلوهما حاجبان متصلان ، أما الأنف فقد رسمها على هيئة خط يبدأ من أسفل العين اليمنى ، وينتهى فوق الفم الذى رسمه المصور على هيئة خطين العلوى أطول من السفلى أما باقى الجسم فعلى الرغم من أن معظم أجزائه بعيدة عن الطبيعة ألا أن أضفاء الحركة

(١) جمال محرز ، الخزف ذى البريق المعدنى (سبق الأشارة إليه) ص ١٩٠ .

(٢) هذا الصحن محفوظ بمتحف فرير جالرى بواشنطن ، رقم السجل ٤٦,٣ .

الطبيعية على هذه الأجزاء ، يجعل الإنسان ينصرف عن فكرة القرب والبعد عن الطبيعة إلى الإعجاب بحركة الراقصة الرشيقة والتى تجلو بوضوح فى حركة رفع الذراع اليمنى الممسك بمنديل إلى الرأس ، بينما الذراع اليسرى يلامس الركبة اليسرى . ويقابل حركة الأذرع حركة موازية لها من الساقين . والملاحظ أن الراقصة قد ثنت أحدى هذين الساقين بينما نشرت الأخرى . والواقع أن المصور كان حريص على الأشارة إلى أن الصورة لسيدة وليست لرجل وذلك عن طريق الشعر الطويل المتدلى خلف الرأس بالإضافة إلى أبراز شكل الثديين . أما بالنسبة للملابس فهى عبارة عن رداء طويل يصل إلى القدمين ويغطى الأذرع حتى اليدين ويبدو أن حول وسط الراقصة حزام يتدلى طرفاه إلى أسفل وبالنسبة لزخرفة الرداء الذى ترتديه الراقصة فقد زخرف بطريقة طبيعية تعتمد أيضاً على المقابلة بين تهشيرات بالبريق المعدنى فوق أرضية بيضاء. وبصفة عامة فقد رسم المصور الراقصة بشكل معبر وكان للحركة الرشيقة التى تؤديها أبلغ الأثر فى صرف المشاهد عن التحوير البادى فى اليدين والقدمين . وقد زين المصور خلفية الصورة بأباريق مختلفة الأشكال ، بينما امتلأت الأجزاء الأخرى بنقط مطموسة داخل دوائر .

ومما يشابه الصورة السابقة من حيث الموضوع ، صورة لسيدة ترقص ممسكة بمنديلين فى يديها رافعة ذراعها اليسرى بينما تخفض الذراع اليمنى[1] . وبالنسبة لتفاصيل الصورة فقد رسم المصور الوجه فى وضع ثلاثية الأرباع ، أما ملامحه فقد رسمها فى ورقة واضحة ، فالعينان لوزيتان تنظران إلى جهة واحدة ، أما الأنف فعلى هيئة خط يبدأ من أسفل العين اليمنى ، حتى الفم ، الذى رسمه المصور على هيئة خط متعرج . والحق أن المصور رسم الذقن بصورة أنيقة وينتهى من أعلى الظهر بخصل دائرية ، وأما الأذن فتتدلى سوالف من أمامها وأعلى الجبهة صفف الشعر على هيئة فستونات متجاورة ، أما باقى الجسم فقد رسمه بواسطة خطوط من البريق المعدنى على البطانة البيضاء ، وعلى الرغم من ذلك التحوير الواضح فى شكل الذراعين اللذين ينتهيان بجزء مدبب دون تعبير عن شكل الأصابع ، وبالإضافة إلى رسمه لستة أصابع لكل قدم بدلاً من خمسة إلا أن الشكل العام للجسم قريب من الطبيعة .

وترتدى الراقصة قفطاناً مفتوحاً ، وأسفله قميصاً شفافاً ثم حزاماً فى الوسط يتدلى

(١) هذه القطعة محفوظة بمتحف كلية الآثار ، جامعة القاهرة ، رقم السجل ١٩٢٩ .

طرفاه إلى أسفل القدمين . وتلك الملابس الأنيقة بالإضافة إلى الطابع النبيل فى ملامح الوجه يعطيان أحساساً بأن الصورة لأمير من الطبقة الأرستقراطية أنفعل أثناء الشرب وقام ليرقص والصورة بصفة عامة يغلب عليها الجمود وإن كان المصور قد حاول كسر هذا الجمود بواسطة رسم العينين وهما تتجهان إلى ناحية واحدة ، والفم مضموم وهى حركة انفعالية تدل علـى الأندماج فى الرقص كما أن رسمه لصحن فاهة وفـى الجهة المقابلة له أنبأ رافعاً أذنيه إلـى أعلى ، ربما كان غـرض المصور من وراء هـذا أضفاء الحيـاة على الصورة من جهة وكسر الجمود الواضح فيها من جهة أخرى . فقد قابل المصور بين الظل والنور فى رسم الصورة كلها . ذلك حينما رسم الراقصة بلون البطانة البيضاء بينما غطى الأجزاء المحيطة بها بطلاء ذهبى كثيف. والرقصة التى تؤديها هذه الراقصة تذكرنا برقصة الشال التى كان يؤديها صـبية يرتدون السراويل الضيقة التى تنسـدل إلى زقدامهم وتثبت عند حضورهم بنطاقات وأحياناً كانوا يرتدون قـفاطين قصيرة تصل إلى الركبتين وتضيق أذرعها عند المعاصم وقد وضع كل راقص على رأسه عـمامة صغيرة ملفوفة بإحكام ويبدو من الرسوم أن الراقص كان يمسك بشال يميل إلى الاستطالة يشبه النطاق إلى حد كبير ، وبشدة إلى ظهره ممسكاً أياه من كل جانب بـأحدى يديه ، ونرى بقية الشال من موضع اليد حتى نهايته يسدل من كل طرف إلـى أسفل فمتى رقص الراقص أو قفز تحرك طرفا الشال أو النطاق باحدى يديه إلى أسفل ويرفع طرفه الأخر بيده إلى أعلى[١] .

ومن القطع التى تحـوى منظر راقص جزء من أناء قوام الرسم فيـه سيدة فى ملابس رقص واحدى ساقيها مرفوعة فوق الأخرى فى حركة ملتوية ورأس السيدة واحدى ذراعيها وقدماها فى الجزء المفقـود من القطعة ، ولسنا نستطيع أن نتصـور تماماً زخرفة الأناء كله من هذا الجزء إلا أنـه جزء من موضوع تصـويرى يختلف عـن المنظر السابـق فى شكل الحركة والرقصة[٢] . فمن الواضح هنا أن الراقصة تؤدى حركـة مختلفة عن الحركة التى تؤديها الراقصات فـى القطع السابقة ، والتى ربما كانت كلـها أجزاء من رقصة واحدة ، وقد عثرت على قطعة خزفية تحوى منظراً مشابه للمنظر السابق[٣] .

---

(١) سعد الخادم ، الرقص الشعبى (سبق الأشارة إليه،) ص ١٠١ .

(٢) زكى حسن ، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير ، (سبق الأشارة إليه) ص ٤١٨ ، ش ١٣٠ .

(٣) قطعة من مخازن الفسطاط تنشر لأول مرة .

مناظر الصيد :

من المناظر ذات الطابع الأرستقراطى والتى وردت بكثرة على الخزف الفاطمى تلك الصور التى تمثل الصيد . وبصفة عامة فإن الإنسان قد زاول الصيد منذ أقدم العصور باعتباره وسيلة أساسية للحصول على غذائه وبخاصة قبل أن يعرف الزراعة ويستأنس الحيوان . ولقد عرف العرب الصيد شأنهم فى ذلك شأن غيرهم من الشعوب . ولقد كان الصيد عندهم وسيلة من وسائل المعيشة من جهة ورياضة أو فروسية من جهة أخرى .

ولقد عنى الإسلام أيضاً بالصيد وأوضح قواعده وأحكامه فى القرآن الكريم كما جاء فى سورة المائدة ، قال تعالى : ﴿ **أُحِلَّتْ لَكُم بَهِيمَةُ الأَنْعَامِ إِلاَّ مَا يُتْلَىٰ عَلَيْكُمْ غَيْرَ مُحِلِّي الصَّيْدِ وَأَنتُمْ حُرُمٌ إِنَّ اللَّهَ يَحْكُمُ مَا يُرِيد** ﴾ «صدق الله العظيم» .

وقد أصبح الصيد رياضة محببة لدى ذوى الجاه من المسلمين ومن التحق أو تشبه بهم وكانوا يحتفلون بالخروج فى رحلات الصيد التى قد تستمر شهوراً وربما كان يصطحب الأمير معه بعض نسائه ، وكذلك الفرق الموسيقية ووسائل الطرب والتسلية الأخرى . وربما أقبل المسلمون على الصيد كدراسة تمهيدية لتنظيم المعارك الحربية .

ولقد حفلت المصادر التاريخية بذكر رحلات الصيد التى كان يقوم بها الخلفاء الفاطميون وكذلك الأمراء والوزراء . فيذكر المقريزى فى حديثه عن حوادث سنة «ثلاث وثمانية وثلاثمائة» فى المحرم خرج العزيز إلى الجيزة لصيد سبع وعاد وهو بين يديه على بغل»[1] ويذكر أنه من صفات العزيز التى كان يتصف بها أنه «محب للصيد مغرم به حريصاً على صيد السباع خاصة»[2] . ويذكر «أن الحاكم كان يركب سردوس والى بركة الجب والى عين شمس وحلوان للصيد»[3] وأن الخليفة الظاهر «كان يركب للصيد فى سردوس»[4] . وقد شكل هذا مواضيع تصويرية للمصور الفاطمى الذى مثلها بدوره على

(١) المقريزى ، اتعاظ الحنفا بأخبار الأئمة الفاطميين الخلفا ، ج ١ ،ص ٢٧٧ .

(٢) المرجع نفسه ص ٢٩٢ ، أبو المحاسن ، النجوم الزاهرة ، ج ٤ ، ص ١١٣ .

(٣) المقريزى ، المرجع السابق ، ج ٢ ، ص ٣١ .

(٤) المرجع السابق ، ج ٢ ، ص ٢٦٥ .

الخزف فى أوضاع متعددة وفى مناظر مختلفة ، فتارة يصور صائد بالباز وتارة أخرى صائد بالنبل ، وهكذا .

ومن القطع الخزفية التى وردت عليها منظر صيد لفارس على جواده[1] وفوق يده اليسرى طائر من الطيور الجارحة التى تستخدم فى الصيد ، وكان منظر الفارس رائعاً يوحى بطابع العظمة والأرستقراطية ، مما يعطينا دليلاً على أن هذا النوع من التصاوير كان صدى لهذه الطبقة الأرستقراطية ، كما أن نوعية الملابس التى يرتديها هذا الفارس تؤيد هذه النسبة .

وهناك قطعة أخرى ورد عليها بقايا منظر صيد ، يظهر فيها وجه آدمى ملامحه صارمة حادة ويرتدى تاجاً مجنحاً على رأسه ، ويظهر فى الجزء الآخر من الصحن رأس الحصان الذى يركبه والبادى منها شكل الأذنين بالإضافة إلى جزء من السرج ممسكاً بيد، وفى خلف الرأس يظهر باز من الواضح أن هذا الشخص يحمله على يده وهذا الباز مرسوم بصورة طبيعية ومتقنة إلى حد كبير وخاصة فى شكل المنقار الحاد ، بالإضافة إلى شكل الريش الذى يغطى جسمه بصورة طبيعية أيضاً ، كما أن المصور نجح فى أكساب شكل الباز روح التحفز أى أنه صورة متحفز لأول أشارة من صاحبه لينقض على الفريسة التى سوف يشير له صاحبه إليها[2] ويعد المنظر فى جملة من المناظر ذات الطابع الأرستقراطى ، ويبدو ذلك فى شكل وجه الفارس بالإضافة إلى التاج الذى يرتديه وهو من أغطية الرأس التى استعملها أفراد الطبقة الأرستقراطية بكثرة . . وبالإضافة إلى النماذج السابقة فإن هناك صورة لمنظر صيد ولكنها تختلف قليلاً عن الصور السابقة ذلك أن الصيد هنا بواسطة قوس وليس باز ، وقوام المنظر فارس على حصان رشيق والمنظر على قطعة من الخزف ذى البريق المعدنى الفاطمى[3] . ويحوى الجزء الباقى منها جزءاً من الفارس وهو جسم أما الوجه فهو فى الجزء المفقود والبادى منه جزء من الذراع الذى يمسك بها القوس ويبدو معه جزء من القوس . والملاحظ أنه يضرب بنبلة فى اتجاه

(١) زكى حسن ، تحف جديدة من الخزف الفاطمى ، ص ٩٧ .

(٢) زكى حسن ، كنوز الفاطميين (سبق الأشارة إليه) لوحة ٣٠ .

(٣) La Ceramique Musulmane, Op. Cit., P. 52.

مخالف لحركة الحصان وقد رسم المصور الفاطمى هذا المنظر فى رشاقة بالغة سواء فى التعبير عن هذه الحركة أو التعبير عن حركة الحصان السريعة فى الاتجاه المضاد .

والمنظر قريب من الطبيعة إلى حد كبير فقد رسم الحصان بشكل واقعى وعبر عن بطنه وصدره بواسطة اللون الأبيض ، بالإضافة إلى نجاحه فى التعبير عن تجسيم البطن والسيقان عن طريق الأقواس النصف دائرية ، كما أنه من جهة أخرى نجح فى أن يعطينا الجو الأرستقراطى وكانت وسائله فى ذلك الملابس الفخمة ، فالفارس يرتدى ملابس الصيد وهى عبارة عن رداء مفتوح من الأمام وله فى الوسط حزام عريض ، كما أن تلك الزخارف المحيطة بجسم الحصان ، ورقبته توحى بأهمية وغنى الشخص الذى يمتط به . ويبدو أن الشخص يتصيد أحدى الحيوانات الكبيرة البرية مثل الغزال أو الأسد وهذا يتضح من استعماله للنبلة وتلك خاصة بصيد الحيوانات كبيرة الحجم نسبياً ، هذا بخلاف الباز الذى من شأنه صيد الحيوانات الصغيرة مثل الأرانب البرية والوعول الصغيرة .

وهناك صحن آخر يحوى منظراً يمثل موضوع الصيد وفيه نرى جزء من جسم شخص يحوى الوجه واحدى الذراعين وعليه باز ، والجزء الخلفى من الحصان ، رغم الجمود الواضح فى شكل الشخص إلا أن الإطارات المحيطة بالصورة غنية بزخارفها النباتية والهندسية[1] وبالإضافة إلى التصاوير السابقة التى تمثل موضوعات الصيد فإن هناك قطعة من الخزف عليها منظر لشخص عائد من الصيد حامل رمحه فى يده[2] ولم يبق من الصورة سوى جانباً واحداً فقط من جسم الشخص يبدو منه جزء من الرقبة وكذلك أحدى الأذرع وهو الذراع الذى يحمل الرمح . وهذا الشخص يرتدى رداءاً طويلاً ، كما يبدو من الجزء الظاهر فى الصورة ذو أكمام طويلة ومزود بشريط حول العضد ، وقد أعتمد المصور فى زخرفة الرداء على ترك مناطق خالية من البريق المعدنى لتظهر بلون الأرضية .

(١) La Céra Mique Egyptienne Op. Cit., PL. 52.

(٢) قطعة موجودة بمخازن الفسطاط تنشر لأول مرة .

التصاوير ذات الموضوعات الشعبية

إذا كانت تصاوير الرقص والشراب والموسيقى والصيد تعكس لنا طبيعة الحياة عند الطبقة الأرستقراطية فإن هناك أيضاً من الموضوعات المصورة على الخزف الفاطمى ما يعكس لنا حياة عامة الشعب من كدح وعمل ولهو ولعب ، وتبرز هنا قضية وهى أن الفن الإسلامى من أبرز صفاته أنه فن ، ولكن أرستقراطى رعاه الأمراء والحكام . وبالتالى فإنه يعكس ويعبر عن هؤلاء الرعاه ويأتى متضمنالً فى ثناياه أحوالهم وحياتهم، فكيف أذن نفسر وجود هذه المواضيع المصور التى تعكس حياة الشعب العادى ومسراته ولهوه ولعبه وكدحه وعمله فى العصر الفاطمى بالذات كيف ظهرت هذه الموضوعات إلى جوار الموضوعات التقليدية التى تعكس حياة الطبقة الأرستقراطية الحاكمة. الواقع أن الطبقات الشعبية موجودة فى كل مجتمع من المجتمعات وفى كل عصر من العصور جنباً إلى جنب الطبقة الأرستقراطية أو طبقة الحكام .

وكان للطبقة الشعبية فنونها وزخارفها المتميزة[1] من حيث المادة وأسلوب التنفيذ على هذه المادة .

ولكن أن تظهر الموضوعات الشعبية على نفس المواد التى تظهر عليها الموضوعات الأرستقراطية . . وبنفس أسلوب التنفيذ ذلك ما يدفع الإنسان إلى الدهشة والتساؤل . . ماهو التطور الجديد الذى يمكن أن يعزى إليه الفصل فى وجود التصاوير التى تمثل الطبقة الشعبية أو طبقة العامة فى مصر الفاطمية على الخزف . أغلب الظن أن ذلك يعود فى مجمله إلى أسباب متعددة فى اعتقادى :

أولاً : أن الفاطميين القادمين من الغرب بمذهبهم الشيعى كانوا غرباء عن المصريين وبالتالى كانوا فى حاجة إلى خلق جبهة شعبية من أبناء مصر ليثبت حكمهم فيها وللوقوف أمام الحكومة العباسية السنية فى بغداد ، وربما كان هذا سبباً لاهتمام الفواطم بالمصريين ورفعهم إلى مستويات عليا فى الدولة وبالتالى أصبح هناك جزء من المصريين ولو قليل طبقة أرستقراطية قريبة من الحكام . لذلك كانت هذه المناظر المنفذة على الخزف الفاطمى صدى لهذه الطبقة .

---

(١) حسن الباشا ، صور الحياة الشعبية على الخزف الفاطمى، القاهرة تاريخها وفنونها وآثارها ، ص ٢٨٨ .

ثانياً : ربما كان أنفصال مصر عن الخلافة العباسية له أثر فى ظهور الشخصية المصرية الذاتية حقيقة كان الفاطميون غرباء عن المصريين شأنهم فى ذل شأن العباسيين . ولكن العصر العباسى كانت مصر ولاية تابعة للخلافة المركزية فى بغداد ، بينما أصبحت فى الفترة الفاطمية مرزاً أو قاعدة لخلافة أسلامية تقف مناهضة للخلافة العباسية بل وتحاول القضاء عليها . أى أنه كان هناك أملاً فى أن تصبح القاهرة مركزاً أو عاصمة للخلافة الأسلامية وربما كان ذل سبباً فى أحساس المصريين بذاتيتهم وبالتالى أصبحوا يعبرون إلى جوار المناظر التقليدية التى تتشابه مع مناظر البلاط فى عاصمة الخلافة المرزية بمناظر مستقاة من البيئة المصرية . بمعنى أن المصور بدأ يطرح فى سوق المدينة أطباقاً أو سلاطيناً عليها مناظر مصرية وذلك تمشياً مع الفكر العام السائد وهو الشعور بالذات وأن مصر مركزاً للخلافة فى مقابل بغداد المركز التقليدى ولهذا ظهرت فى الأسواق المصرية منتجات خزفية تحوى موضوعات تصويرية نابعة من الحياة فيها كنوع من المنافسة للمنتجات العراقية التى تحوى مناظر مستقاة من بيئة وبلاط الخلافة العباسية .

ثالثاً : كانت الفترة الفاطمية وخاصة فى المراحل الألى منها فترة أزدهار من الناحية الاقتصادية وبالتالى كان من نتيجة ذلك علو شأن الطبقة المشتغلة بالتجارة وأصبحت هذه الطبقة فئة مؤثرة فى المجتمع تسيطر على عدة أحياء سكنية حيث كان لها تأثيراً مادياً ملموساً من الناحية السياسية . وقد أسهبت الروايات الأدبية وأمدتنا بحقائق لا تحصى عن علو المكانة الاجتماعية للطبقة التجارية ، وقد كان من الطبيعى أن فن التصوير لدى هذه الطبقة الجديدة يختلف تمام الاختلاف عن التصوير فى البلاط وبعيداً عن الطبقة الحاكمة ، فلقد وجد لنرى طبقة التجار أو الطبقة الجديدة أهتماماً وتعطشاً لتصوير ما يجرى عادة فى الحياة اليومية[١] . وذلك أن المصور الذى يصور منظراً على صحن لحاكم أو لأحد الأمراء نجد أنه بالطبع يصور ما يجرى عادة فى البلاد من مناظر . ونفس هذا المصور أن صور التاجر كبير فإنه يصور له منظراً من الحياة اليومية التى تجرى عادة فى سوق المدينة . ويغلب على الظن أن مثل هذا الموضوع سيكون له صدى أوقع على الحاكم يعايش مناظر البلاط ويتعامل معها ،

(١) Arab Painting, Op. Cit., P. 54.

والتاجر مهما بلغ ثراءه فإنه يعيش حياة الأسواق ، والأسواق عادة تحوى كثيراً من عامة الشعب ، الحمالين ، أصحاب الحرف ، الألعاب الشعبية المشهورة . ولذلك يجب على المصور أن يعادل مزاج وميول التاجر فيصور له ما ينبع من واقعه الحقيقى الملموس .

رابعاً : ربما كان الخلفاء الفاطميين أصحاب مذهب جديد مخالف للمذهب الدينى الذى يعتنقه أغلب الشعب المصرى . وربما كان ذلك سبباً فى محاولة هؤلاء الداعين لهذا المذهب الجديد أن يتعرفوا على هذا الشعب من خلال حياته الاجتماعية بأن يطلبوا إلى المصورين تصوير عادات هذا الشعب فى مرحه وألعابه وكدحه .

ومن أبرز النماذج الخزفية التى تحوى مواضيعاً تصويرية شعبية صحن من الخزف ذى البريق المعدنى عليه رسم يمثل رجلين يحتطبان[١] ولنا على هذا المنظر عدة ملاحظات فمن ناحية الموضوع نجد أن لعبة التحطيب كانت شائعة عند الطبقات الشعبية بوجه خاص . وأما ناحية الأسلوب الفنى فنجد أن الفنان هنا قد ينجح فى التوفيق بين حركات الأرجل والأيدى ، ذلك التوفيق الذى لم يستطع المصور المملوكى الوصول إليه[٢] عندما صور نفس الموضوع على ورقة تمثل لعبة التحطيب نفسها، وهى جزء من مخطوط يعود إلى القرن الثامن الهجرى ، الرابع عشر الميلادى ، ويبحث هذا المخطوط تعاليم الفروسية ، وقوام المنظر أثنين يلعبان لعبة التحطيب وهما راكبين على الخيل ونلاحظ أن المصور هنا فشل فى التعبير عن حركات الأيدى ، وهناك صورة أخرى تمثل اللعبة نفسها وتمثل صورة رجلين يتدربان على اللعبة أمام أستاذهما الذى وقف يراقبهما . ويلاحظ من جهة أخرى توفيق المصور الفاطمى فى اختيار ملابس أشخاصه ذلك أنه رسم غطاء الرأس عبارة عن طاقية بسيطة ولم يرسم عمائم كبيرة كتلك التى يرتديها أفراد الطبقة الأرستقراطية[٣] ، كما فعل المصور المملوكى الذى رسم أشخاصه وعلى رؤوسهم عمائم. كما أن المصور الفاطمى أعطانا حيوية واضحة للمنظر عن طريق تنويع حركة أشخاصه

(١) محمد مصطفى ، التصوير الأدمى على الخزف الفاطمى ، مجلة المجلة ، العدد الأول يناير سنة ١٩٥٧، ص ٨٢، زكى حسن ، أطلس الفنون والتصاوير (سبق الأشارة إليه) ش ٤٤٠ ، ص ١٣٠ .

(٢) حسن الباشا ، فن التصوير فى مصر الأسلامية (سبق الأشارة إليه) ص ٩١ ، ش ٢٠ .

(٣) زكى حسن ، أطلس الفنون الزخرفية والتصوير (سبق الأشارة إليه) ص ٤٠٨ .

فقد رسم أحدهما جانبياً والآخر جعله فى وضع ثلاثية الأرباع . ومما يزيد فى جمال المنظر وواقعيته ، أن المصور رسم أشخاصاً أعطاها بالفعل الملامح المصرية الواضحة التى يحس بها الأنسان بمجرد النظر إليها[1] كما أن الجلباب الذى يرتديه كل من اللاعبين أرتبط تماماً فى الأذهان بالطبقات الشعبية شأنه فى ذلك شأن لعبة التحطيب نفسها ، ويتضح ذلك بالمقارنة بين هذا المنظر وبين منظر لشخصين يلعبان الشطرنج على سقف الكابلابلاتينا[2] . ومن الواضح أن كلا الشخصين فى كلا المنظرين أختلفا أختلافاً بيناً من حيث الملامح أى تفاصيل رسم الوجه. فالوجوره فى منظر لعبة الشطرنج يبدو عليها طابع النبل والهدوء بالإضافة إلى عدم وضوح تعبيرات ملموسة فيها . أما الوجوه فى منظر الخزف ، فيبدو عليها ملامح الطبقات الشعبية من صغار التجار والحرفيين تلك الملامح التى يمتزج فيها الذكاء بطابع الكفاح وبالإضافة إلى ذلك أن منظر لعبة الشطرنج يخيم عليه الهدوء وهذا الهدوء جزء من الحياة الهادئة الناعمة التى يعيشها هؤلاء الجالسين، بينما تزدحم صورة الخزف بالحركة والحيوية وذلك أيضاً جزء من الحياة النشطة البعيدة عن الهدوء التى يعيشها هؤلاء اللاعبين ، بالإضافة إلى ذلك فإن طبيعة اللعبة التى يلعبها الأشخاص على سقف الكابلابلاتينا وهى لعبة الشطرنج تل اللعبة الأرستقراطية الهادئة النبيلة التى تتمشى عادة مع الحياة الناعمة التى يعيشها هؤلاء اللاعبين بينما اللعبة التى يلعبها الأشخاص على الخزف تتطلب شئ من العنف والحركة السريعة وهذا فى العادة يتناسب مع حياة هؤلاء الأشخاص التى عادة ما تكون عملاً وكدحاً طيلة اليوم . بالإضافة إلى ما سبق فإن طبيعة الملابس التى يرتديها اللاعبون فى الخزف الفاطمى وهى عبارة عن جلباب بسيط وهو فى العادة رداء أرتبط بالطبقات الشعبية من صغار التجار والحرفين ، كما أن الطبيعة الجلباب كرداء واحد يسهل أرتداءه كما يسهل قلعة يناسب طبيعة عمل هؤلاء الأشخاص أما الرداء فى الكابلابلاتينا فيبدو عليها الثقل والكثرة والتعقيد وهى من نوع الثياب التى يرتديها الأنسان مستعيناً بآخريين وعادة ما يكونون خدم له ، كما أن الأشخاص فى الكابلابلاتينا رسموا رؤوس الأشخاص تغطيها طاقية بسيطة وكلا من العمامة والطاقية أنما تتناسب مع طبيعة وشخصية ومزاج كل من اللاعبين على الخزف ولاعبى الشطرنج .

(١) Arab Painting, Op. Cit., P. 56.

(٢) La Pitture Musulmane, Op. Cit., Fig, 227.

ومن المناظر ذات الطابع الشعبى أيضاً التى وردت على الخزف منظر على صحن من الخزف ذى البريق المعدنى[1] ، يمثل مهارشة الديوك ومن الواضح من حيث الموضوع أن لعبة مهارشة الديوك من الألعاب الشعبية التى كانت منتشرة فى تلك الفترة وهى تقوم فى العادة على تدريب الديوك على العراك مع بعضها أى أن يقوم شخصان بخلق مواجهة بين ديكين عن طريق وضعهما متواجهان ثم يدفعهما فيتعاركان إلى أن ينتصر أحدهما على الآخر ويبدو أنه كانت تقام مسابقات فى المناسبات والأعياد تجرى فيها هذه اللعبة بكثرة . أما من ناحية الأسلوب الفنى فإن المصور قد عبر عن موضوعه بأسلوب جميل كل عناصره تخدم وتوضح المنافسة والمواجهة بين الطرفين ، فرسم لنا شخصين متقابلين أحدهما فى مقتبل العمر والآخر يبدو على ملامحه أنه أكبر سناً ، وكل منهما يحمل ديكاً ويجلس القرفصاء متأهباً لبدء الأشتباك بين الديكيين ولكى يخدم المصور هذه الفكرة أيضاً صور لنا أحد الرجلين شاباً والآخر شيخاً ، وجعل الشيخ يبدو متحفزاً دافعاً بديكه إلى الأمام ، فى الوقت الذى نجد فيه الشاب يرفع ديكه قليلاً عن الأرض باعداً به قليلاً إلى الوراء وكأنه يحاول أتقاء الهجوم المضاد من الشيخ . ومما يخدم هذه الفكرة أن المصور جعل الشيخ بلحية بينما رسم الشاب بدونها .

أما بالنسبة للملابس فقد رسم لنا أشخاصاً على رؤوسهم أغطية عبارة عن عمائم من التى أشتهر بها العصر الفاطمى وهى تنتهى من الخلف بجزء يشبه الشريط يتدل على الظهر بالإضافة إلى ذلك يرتدى كل من الشيخ والشاب جلابيب من النوع البسيط الذى سبق أن رأينها على الصحن السابق الذى يحوى منظر التحطيب مما يؤكد أنه كان رداءاً شعبياً . . وبصفة عامة فالمنظر كله يلمس فيه الإنسان الطابع الواقعى ذلك الطابع الذى نلمسه فى الرسوم الفاطمية ذات الطابع الشعبى سواء أكان ذلك على الخزف أو على أى مادة أخرى كما نلمس تلك الواقعية فى رسم ملامح الوجوه بدقة شديدة وتعبيرات واضحة فى مقابل تصاوير الموضوعات الأرستقراطية التى لا تعطينا تعبيراً محدوداً وغالباً ما يكون رسمها جامداً لا يبعث على الشعور بأن هذه الصورة تمثل كائناً حياً بالقياس يصور الموضوعات الشعبية المليئة بالانفعالات المعبرة عن الأحساسيس المختلفة من سرور وحزن ومزح وغضب .

(١) مجموعة مؤلفين ، القاهرة تاريخها وفنونها وآثارها ، ش ١٩ ، ص ١٠١ .

ونتيجة لذلك كان يصعب علينا فى كثير من الأحيان تحديد نوعية الشخص الذى تمثله الصورة وهل هو رجل أم سيدة ، ذلك فى التصاوير ذات الموضوعات الأرستقراطية بينما نلمس فى وضوح نوعية الشخص فى الصور ذات الطابع الشعبى وندرك أرجل هو أم امرأة .

ومن المناظر ذات الطابع الشعبى والموجودة أيضاً على الخزف منظر على قطعة من سلطانية من الخزف ذى البريق المعدنى محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة[١] ، وهى توضح لمباراة فى المصارعة بين رجلين ملتحيين لكل منهما ملامحه الخاصة التى تميزه عن الآخر وحول النظر وقف مجموعة من المتفرجين .

ومن ناحية الموضوع نلاحظ أنه موضوع شعبى فمناظر المصارعة ربما كانت من المناظر المنتشرة بين أفراد الطبقات الشعبية فى أزمنة عديدة وكانت فيما يبدو من الألعاب الشعبية المنتشرة فى الأعياد والمناسبات المختلفة .

أما من ناحية الأسلوب الفنى فإن المصور نجح نجاحاً كبيراً فى أن ينقل إلينا الأحساس بالموقف الذى مثله الرسم بل يعطينا أنفعالات أشخاص موضوعة من خلال تعبيراتهم سواء أكانت تعبيرات بالوجوه أم تعبيرات بالأيدى والرؤوس ، فبالنسبة لشخصيات المصارعة نجد أن تعبيرات وجوههم مليئة بالعنف والقوة ، كما أن رسم اللحى والشوارب بهذه الطريقة يزيد من هذا الأحساس بالإضافة إلى عضلات الجسم العارى ، ذلك أنه فى مقابل الشخص المنتصر وهو الشخص ذو الجسم الكامل بما يتضح على وجهه من ثقة بالنفس للتفوق على زميله . فنجد أن تعبيرات الهزيمة بدت على وجه زميله الذى يحاول الإمساك بأى جزء من جسم الشخص الثانى ، أما الأشخاص المتفرجون الذين يحيطون بالمنظر من اليمين واليسار يعبرون عن سرورهم برفع أذرعتهم وسواعدهم إلى أعلى من إيماءات رائعة يلوح منها الأنفعال بالسرور لما يشاهدوه وبصفة عامة المنظر كله لوحة فنية رائعة ، وقد عثره على قطعة خزف مماثلة للقطعة السابقة وعليها منظر مصارعة يشبه المنظر السابق[٢] ، مع اختلاف ملامح الأشخاص وقد رسم المصور

(١) Arab Painting, Op. Cit., P. 56.

(٢) قطعة محفوظة بمخازن الفسطاط تنشر لأول مرة .

فيه شخصاً من الطبقة العامة ملامحة واقعية مليئة بالخشونة ويتدلى من جانبي شعره خصلات وله شارب مستدير وذقن كثيف . ونرى هذا الشخص ممسكاً بآخر لا يبدو منه سوى ظهره العارى ، وهو يحيط وسط الرجل ذو اللحية فى التحام ، بينما أمسك الرجل ذو اللحية ظهر هذا الشخص ، ومن الملاحظ أن المنظر كله يعطينا أحساساً بالعنف الناتج عن حركة المصارعة بين هذه الشخصيين بالإضافة إلى نجاح المصور فى أن ينقل الحالة النفسية للشخص المصارع أثناء عملية المصارعة كما أننى عثرت أيضاً على بعض القطع الصغيرة التى تمثل أشخاصاً ربما كانوا أهم المشاهدين للمنظر حيث تتضح من ملامحهم وحركات الأيدى تعبيرات مشابهة للتعبيرات الواردة على الصحن السابق سواء من حيث أوضاع الحركة بين الرجلين أو من حيث التعبير عن العضلات والتجاعيد بواسطة الخطوط المستقيمة والمنحنية - أو من حيث ترتيب الأشخاص حول المنظر الرئيسى . . ومن المناظر ذات الطابع الشعبى التى وردت على الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى[1] . وهو منظر لحمال يحمل وراء ظهره حملاً ، بواسطة حبل يمتد طرفاه إلى يده اليسرى واليمنى ، ولو حاولنا تحليل المنظر من ناحية الموضوع لوجدنا أن موضوع الحمال كان من الموضوعات الشعبية الحقيقية ذلك أن طبقة الحمالين كانت ولا تزال من الطبقات الشعبية الكادحة كما أن منظر الحمالين فى الأسواق والرقات أمراً معتاداً .

أما من ناحية الأسلوب الفنى نرى أن المصور نجح إلى حد كبير فى أن يخلق مشاركة وجدانية بين المشاهد وبين الحمال الموجود فى الصورة ذلك أنه أختار شخصاً عجوزاً أشيب الشعر ذو لحية كثيفة وملامحه مليئة بالتجاعيد منحنى الظهر نتيجة لثقل الحمل الذى يحمله ، بينما هو عارى الرأس ولا يرتدى سوى جلباباً بسيطاً ليس له أكمام قصيرة لا يتعدى الركبة بالإضافة إلى حزام معقود فى الأسواق ، ومما يزيد من أحساسنا تجاه الحمال هنا رسمه وهو يسير فى خطوات سريعة متتابعة على الرغم من ثقل الحمل . والمصور هنا كان واقعى أيضاً لأن هذا من طبيعة الحمالين بالفعل ذلك لأن الحمال يحاول أن يصل بحمله بسرعة إلى المكان المطلوب ليعود ثانياً فيحمل حملاً آخر وهكذا .

(١) زكى حسن ، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير (سبق الأشارة إليه) ص ١٨ ، ش ٦٢ .

وهناك منظر يتفق مع المنظر السابق من حيث الموضوع ، وهو لحمال يحمل على كتفه كيساً كبيراً ويسير أمامه حيوان يشبه الكلب رافعاً رأسه نحوه فى حركة رشيقة[١] والموضوع مألوف وشائع . أما من ناحية الأسلوب الفنى فالمصور هنا عبر عن الحمال بصورة رجل تخطى مرحلة الشباب ولكنه ليس عجوزاً مثل الحمال السابق له شارب صغير من النوع المستدير ولحيته صغيرة فى وسط الذقن ويرتدى جلباباً من النوع القصير أيضاً ، ونظرات عينه وتعبيرات وجهه تعطينا أحساساً بثقل الحمل الذى يحمله فهو يسير بخطى واسعة أما خلفية الصورة فشأنها شأن الصور السابقة عبارة عن فروع نباتية تنتهى بأوراق نباتية متعددة الفصوص ، من ذلك النوع الذى أنتشر فى زخارف العصر الفاطمى.

ولقد عثرت على كسرتين من الخزف ذى البريق المعدنى تحملان منظراً لحمال آخر[٢] له نفس ملامح الحمال العجوز سواء من حيث الملابس أو تفاصيل رسم الشعر حيث تمثل القطعة العلوية منها عجوزاً عارى الرأس له لحية طويلة بيضاء وعلى وجهه آثار تجاعيد واضحة والقطعة الثانية تمثل بقية الجسم حيث يبدو منه حزام الرجل الذى يتمنطق به وكذلك الجزء المتدلى منه إلى الأمام شأنه فى ذلك شأن الصورة السابقة ، ومن ناحية الأسلوب الفنى نلاحظ أن المصور عبر بريشته عن أجزاء الجسم وتفاصيلها المختلفة ، وذلك يتضح من الخطوط التى عبر بها عن الصدر والذقن والرقبة والشعر .

التصاوير ذات الموضوعات الدينية

رسم المصور الفاطمى على الخزف تصاوير ذات موضوعات دينية وذلك إلى جوار التصاوير ذات الموضوعات التى تعكس حياة الطبقة الأرستقراطية والتصاوير ذات الموضوعات التى تعس الحياة اليومية لعامة الشعب .

وهذه التصاوير الدينية لا تمثل فى معظم الأحيان موضوعات كاملة ، بمعنى أنها لا تمثل قصصاً كاملة وصريحة ، وأنما كانت فى أغلب الأحياة تمثل أشخاصاً يبدو على

(١) أنظر كتالوج اللوحات ، شكل ب لوحة ١٠٥ .

(٢) هذه القطع موجودة فى مخازن الفسطاط ، تنشر لأول مرة .

ملامحهم أو حركاتهم تعبيرات توحى بأنهم من رجال الدين ، أو توحى بأن لهم قداسة خاصة ومكانة دينية .

وتصاوير الموضوعات الدينية الإسلامية فى العصر الفاطمى كانت نادرة ذلك أن المصور كان يتخوف من رسم الموضوعات الدينية لأن هذه الموضوعات ستضطره إلى رسم أشخاص لهم مكانة دينية ، مما قد يعرضه لغضب رجال الدين وعامة الشعب ، هذا بالنسبة للموضوعات الدينية الأسلامية . . أما بالنسبة للتصوير المسيحى فإن الموضوعات الدينية فيه كانت منتشرة بصفة عامة بل كانت تؤدى أغراضاً تعليمية ودينية فى الكنائس حيث أن وجود هذه الصور فى الكنائس كان يساعد على شرح القصص الدينية الواردة فى التاب المقدس مما ييسر على العامة ممن لا يعرفون القراءة والكتابة أن يدركوا المقصود من الصور ويفهموا أحداثها .

أولا : الموضوعات الدينية الإسلامية :

رغم ندرة التصاوير الدينية الإسلامية قبل العصر الفاطمى ، فإن الفترات التالية على هذا العصر خاصة عند الفرس والهنود والأتراك كانت تمثل فترات أزدهار للتصوير الدينى. ذلك أن بعض المصورين عمد إلى حياة النبى ﷺ وإلى بعض الحوادث الجسام فى تاريخ الإسلام فاتخذ منها موضوعاً لتصاويره[١] . ومن هذه الموضوعات ميلاد النبى[٢] ، ومقابلة النبى للراهب بحيرة[٣] ، ووضع الحجر الأسود فى الكعبة[٤] ، ونزول الوحى على النبى فى غار حراء[٥] ، وهجرة النبى إلى يثرب[٦] ، والأسراء والمعراج[٧] ، وتكسير النبى للأصنام فى الكعبة بعد فتح مكة[٨] ، وحادث غديرخم[٩]

(١) زكى حسن ، فنون الإسلام (سبق الأشارة إليه) ، ص ١٦٦ .

(٢) Painting in Islam, Op. Cit., PL. XXIII.

(٣) Ibid., PL. XIX, A.

(٤) Ibid., PL. XIX, B.

(٥) Ibid., PL. XIX, A.

(٦) Ibid., PL. XIX, B.

(٧) Les Enlumiures des Monusussyits. Op. Cit., PL. XXXVI.

(٨) Painting in Islam, Op. Cit., PL. XXI, A.

(٩) Ibid., PL. XXI, B.

الذى يزعم فيه الشيعة أن النبى أوصى فيه بالخلافة لعلى بن أبى طالب من بعده(1) . أما الفترة الفاطمية نفسها فقد ورد لنا منها قطعة خزفية من نوع الخزف ذى البريق المعدنى. وقوام الصورة رسم لثلاثة أشخاص ، شخصان منهما بلحى ، والثالث غير ملتحى ، وعلى رأس الشخص الموجود فى أقصى اليسار كلمة الرسول ، والشخص الموجود إلى جواره كلمة أبو طالب ، والشخص الثالث كلمة منصور(2) ، ويبدو أن هذه الصورة تمثل موضوعاً دينياً يتعلق بالأشخاص السابقين(3) .. يتضح ذلك من طابع الوقار الذى أضفاه المصور على أشخاصه فى الصورة بالإضافة إلى الأسماء السابقة ، وتبدو مهارة المصور فى أكساب أشخاصة حركات مختلفة فأحدهم وهو الموجود فى الجهة اليسرى يحمل شيئاً فى يده ويلتفت جهة اليسار ، والشخصية الوسطى لشابه وجهه فى وضع جانبى يظهر ثلاثة أرباعه ، وهو ملتفت أيضاً إلى اليسار ، والشخصية الثالثة فرسمه غير كامل ويظهر ملتفتاً إلى اليمين .

أما بالنسبة للملابس التى يرتديها هؤلاء الأشخاص فيبدو على رأس الشخصيتان الرئيسيتان عمامة مجدولة ، ويرتديان ثياباً تزين أكتافها أشرطة مزخرفة تزينها حلزونات دقيقة مكشوطة فى طبقة الطلاء المعدنية ، وخلفية الصورة فيما يبدو عبارة عن أوراق نباتية بقى جزء منها يمثل ورقة متعددة الفصوص وعلى الرغم من أن القطعة السابقة هى القطعة الوحيدة التى وصلت إلينا من العصر الفاطمى وتحمل موضوعاً دينياً ، إلا أن مجرد وجودها يفيد بأمكانية العثور على قطع من هذا النوع ، لأنها تثبت أن المصور الفاطمى قد رسم هذه الموضوعات الدينية .. ولعل الأيام تكشف عن قطع أخرى فى

---

(١) دوايت م. رونلدس ، عقيدة الشيعة ، مترجم ، القاهرة ١٩٤٦ ، ص ٢٢ .

(٢) قرأ الأستاذ سوفاجية هذا النص «أزنتور أبو طالب مصور» أى «فاخورة أبى طالب المصورة» وكلمة أبو طالب تأتى فى الصيغة الفارسية «أبى طالب» ولذا فإن قراءة سوفاجية تبدو غير موضوعية وغير مقنعة ، معرض الفن الإسلامى ، ص ٦٣ .

(٣) La Céramique Musulmane, Op. Cit., P. 65, PL. 32. The Art of Egypt Through the Ages, Op. Cit., P. 33, PL. 337. Album du Musee Arabe du Caire, Op. Cit., PL. 65.

زكى حسن ، كنوز الفاطميين (سبق الأشارة إليه) ص ١٦٢ .

محمد مصطفى، مناظر دينية على التحف الإسلامية ، مجلة المجلة ، العدد ٤٨ ، ص ٤١ ، ش ٤ .

الحفائر أو فى المجموعات السابقة عن رسم قريب إلى حد كبير من الأسلوب التصوير للمصور الفاطمى «سعد» الذى شتهر برسمه للموضوعات الدينية .

ثانياً : الموضوعات الدينية المسيحية :

وجدت الموضوعات الدينية المسيحية بكثرة بالقياس لتلك التى تمثل موضوعات دينية أسلامية . ويبدو لى أن رسم الموضوعات الدينية المسيحية فى تصاوير الخزف الفاطمى أنما يرجع إلى رغبات رعاة الفن ، أكثر من أن نرجعه إلى المصور وجنسه وديانته ذلك أن وجود طبقة من الوزراء وكبار رجال الدولة الفاطمية من المسيحيين فى ظل التسامح الدينى الذى ساد هذه الفترة هو فى اعتقادى السبب فى ظهور هذه الموضوعات الدينية المسيحية ، كما أننا لا نستطيع أغفال أن مصر فى تلك الفترة كانت تمثل طريقاً للحجاج إلى مدينة القدس التى كانت تابعة لمصر فى كثير من الأوقات وبالتالى فإن ذلك يمثل سوقاً رائجة لبيع الصحون المزخرفة بالتصاوير المسيحية[1] . والملاحظ أن بعض من تعرضوا لهذا الموضوع[2] ذكروا أن المصورين الذين صورا هذه الموضوعات هم مصورون مسيحيون ، ويمكن الرد على هذا القول بأن المصور أنما يرسم ليرضى ذوق راعى الفن مكا أن هذا المصور الذى يعتقد بعض الباحثون بأنه مسيحى الديانة ، فإن الصورة السابقة التى تمثل موضوعاً دينياً أسلامياً تمثل نفس أسلوب هذا الفنان الفاطمى وهو «سعد» .

ومما يؤكد افتراضاتى السابقة فيما يتعلق بأسباب رسم هذه الموضوعات هو أننى قد عثرت فى مخازن الفسطاط على قطعة من الخزف ذى البريق المعدنى الفاطمى وعليها أمضاء هذا الفنان بأسمه كاملاً «سعد عمر بن موسى» وذلك يثبت بما لا يدع مجالاً للشك أن سعداً هذا لم يكن مسيحى الديانة . ومن التصاوير المسيحية على الخزف صورة على قاع أناء من الخزف ذى البريق المعدنى عليه صورة شخص تحيط برأسه

(١) محمد مصطفى ، مناظر دينية على التحف الأسلامية (سبق الأشارة إليه) ص ٣٩ .

(٢) لام (كارل جوهمان) ، الخزف الفاطمى (ترجمة عبد الرحمن زكى) المقتطف مجلد ٩٠/ ٩٣٧ ، ص ٥٧٢ .

هالة[١] وربما قصد المصور هنا أن يصور السيد المسيح عليه السلام وهو واقف يشير بأصابعه إلى علامة التثليث ويظهر فى الصورة الوجه كله كاملاً ويبدو هذا الشخص وشعره منسدل فى ضفيرتين طويلتين على الكتفين وله لحية قصيرة والعينان متسعتان والحاجبان متصلان أما الملابس التى يرتديها الشخص السابق فهى عبارة عن رداء يزينه تظليل يشبه قشر السمك وفوق الرداء شئ أشبه بعباءة منسدلة على الجسم أما خلفية الصورة فتزينها أوراق نباتية طويلة ورفيعة وأزهار وأوراق رؤوسها مقوسة . ويرجح أن هذا الوجه ربما استوحاه المصور من نموذج بيزنطى للسيد المسيح . ويرى عبد الرؤوف على يوسف أن هذه الكسرة ربما كانت قطعة من أحد الأوانى التى كانت تستخدم فى أراء الطقوس الكنسية[٢] ومن المرجح أن هذه القطعة قد صورها المصور الفاطمى بناء على طلب أحد رعاة الفن من المسيحيين وربما كان هذا الشخص وزيراً أو موظفاً كبيراً فى الدولة الفاطمية .

وبالإضافة إلى الصورة السابقة فإن هناك قطعة أخرى من الخزف ذى البريق المعدنى عليها صورة قسيس يمسك منجرة على هيئة مشكاة[٣] . والملاحظ أن المصور حاول أن يعطينا أحساساً قوياً بالطابع المسيحى من خلال الملامح المسيحية من عيون مواجهة وأنف أمتنى ووجه طويل مدبب . وكذلك من خلال المنجرة التى يمسكها بيده وتلك الملابس التى يلبسها وكلها دلائل قوية توحى بشدة إلى أن الصورة تمثل موضوعاً دينياً مسيحياً . . وبالإضافة إلى ما سبق رسم لنا المصور ورقة نباتية على هيئة قريبة من الصليب وعلامة عنخ وهى علامة مصرية قديمة تعنى مفتاح الحياة واستعملها الأقباط كرمز لعلامة الصليب

---

(١) محمد مصطفى ، مناظر دينية ، (سبق الأشارة إليه) ص ٤٠ .

La Cèramique Musulmane, Op. Cit., P. 64, Pl 32. The Art of Egypt Through The Ages, Op. Cit., P. 332. Album du Musee Arabe du Caire, Op.Cit., Pl. 65.

زكى حسن ، فنون الأسلام ، (سبق الأشارة إليه) ص ١٣ ، ش ١٢ .

عبد الرؤوف على يوسف ، الرسوم الأدمية على الخزف المصرى فى العصر الأسلامى ، مجلة المجلة، العدد ٤١ ، ش ١٤ .

حسن الباشا ، فن التصوير فى مصر الأسلامية (سبق الأشارة إليه) ص ٥٥ ، ش ١١ .

(٢) عبد الرؤوف على يوسف ، معرض الفن الإسلامى (سبق الأشارة إليه) ص ١٦٤ .

(٣) Early Islamic Pottery, Op. Cit., Pl. 26A

قبل أن يستعملوه صراحة على منتجاتهم القبطية . . وهو الأمر الذى دفع الأستاذ لام إلى الاعتقاد بأن مصور هذا المنظر وهو المصور الفاطمى «سعد» شخص مسيحى وهو ما تناولته بالمناقشة فى الصفحات السابقة(1) . والملاحظ أن وقفة هذا الشخص وملابسه تذكرنا برسم القسيس الذى عثر عليه بسامرا على قدر فخارى كبير(2) ، على أن قديس سامرا أقرب إلى مناظر التصوير فى مدرسة ديار بكر بشمال العراق(3) أما قسيس «سعد» المرسوم على الصحن السابق فإنه أقرب فى اعتقادى إلى النماذج القبطية المحلية وإن كان به بعض التأثيرات البيزنطية خاصة فى شكل العينين واللحية . وبالإضافة إلى ما سبق فإن هناك قطع خزمية من نوع البريق المعدنى أيضاً تحوى بقايا رسوم وجوه ذات ملامح فسيحية ، ومن بينها جزء من صحن من الخزف ذى البريق المعدنى(4) عليه وجه آدمى ذو طابع مسيحى واضح من حيث الحواجب الكثيفة المتصلة القريبة من النماذج البيزنطية ، وكذلك العيون اللوزية ذات النظرات العميقة الغير محددة الاتجاه ، وبالإضافة إلى الوجه المسحوب القريب أيضاً من النماذج البيزنطية كما أن تصفيف الشعر نفسه وخاصة فى أجزاء حول الوجه تعطى الأحساس نفسه ، وكل العناصر السابقة تشير بالحاح إلى التأثير البيزنطى الواضح . . وتشبه القطعة السابقة قطعة أخرى تحوى منظراً لشخص يرتدى تاجا يشبه التيجان البيزنطية . ويظهر أسفل هذا التاج شعر هذا الشخص ومن الواضح أن طريقة تصفيف الشعر قريبة من الأسلوب السابق إلا أن الحاجبين غير متصلين هنا ، أنما يوجد بينهما نقطة منفصلة أقل كثافة من شكل الحواجب نفسها(5) .

وهناك قطعة أخرى تحمل وجهاً مسيحى التفاصيل حيث ترى ملامحه شبيهة بملامح الوجوه السابقة(6) ، سواء من حيث رسم العينين والأنف أو الجزء الباقى من الهالة المستديرة المرسوم بها صليب حول رأس هذا الشخص .

---

(1) لام ، الخزف ذى البريق المعدنى الفاطمى (سبق الأشارة إليه) ص ٥٧٢ .

(2) Islamic Painting, Op. Cit., P. 35.

(3) Islamic Painting, Op. Cit., P. 79.

(4) Islamic Painting, Op. Cit., PL. XXXIII B.

(5) La Céramique Musulmane, Op. Cit., PL. XXVI, 2, PL. XXVI, 3.

(6) La Céramique Egyptienne Op. Cit., PL. 47.

وهناك العديد من القطع الصغيرة الموجودة فى مخازن الفسطاط وتحمل أشخاصاً ذوى ملامح مسيحية منها قطعة تحمل صورة وجه ملامحه مسيحية من حيث رسم العينين ذات النظرة العميقة اللانهائية . أما الأنف فعلى هيئة خطان ملتصقان ينتهيان بفتحتين على هيئة صليب مقلوب . أما الفم فقد عبر عنه المصور بشكل قوسين بينما أنسدل الشعر على الكتف (شل ب لوحة ١٠٨) والملاحظ أن هناك بقايا لاسم «سعد» إلى جوار الوجه[١] .

وهناك قطعة أخرى يبدو أنها تمثل بقايا موضوع مسيحى بقى منه شكل الوجه حيث نرى الحواجب الكثيفة والعيون ذات النظرة العميقة المعروفة فى التصوير القبطى والبيزنطى[٢] وهناك قطعة أخرى أيضاً عليها جزء من وجه يتضح منه وخاصة فى شكل العين والأنف الطابع المسيحى[٣] .

وبالإضافة إلى التصاوير السابقة والتى تضم مناظر تصويرية كاملة فإن هناك العديد من القطع الخزفية التى تحوى أشكال وجوه أو أجزاء من وجه فى مخازن الفسطاط وقد قمت بنشر بعضها[٤] .

تصاوير الحيوانات

رسم المصور الفاطمى على الخزف الكثير من التصاوير التى تحتوى على رسوم الحيوانات ، وأحياناً أخرى كان يرسم الحيوان كموضوع رئيسى فى الصورة .

ولقد كان المصور الفاطمى بارعاً فى رسمه للحيوانات براعة تماثل براعته فى الرسوم الأدمية إن لم تكن تفوقها . وبصفة عامة فقد رسم لنا لمصور لفاطمى حيوانات أليفة وحيوانات مفترسة ، وهذا من جهة ومن جهة أخرى فإن معظم الحيوانات التى رسمها الكمصور الفاطمى كانت من الحيوانات التى تستخدم فى الصيد أو تصاد ، مما يدل على أن هذه الحيوانات التى صورها هذا المصور على الخزف تدل على ملاحظة واقعية لهذه

(١) قطعة من مخازن الفسطاط ، تنشر لأول مرة .

(٢) قطعة من مخازن الفسطاط ، تنشر لأول مرة .

(٣) قطعة من مخازن الفسطاط ، تنشر لأول مرة .

(٤) قطعة من مخازن الفسطاط ، تنشر لأول مرة .

الحيوانات ، مـا تدل على أن الفاطمـيين جلبوا الكثيـر من الحيوانات التى لا تـعيش فى مصر من مواطنها الأصلية لاستخدامها فى رياضة الصيد .

وسوف أعرض هنا لرسوم الحيوانات الأليفة أولاً ثم الحيوانات المفترسة .

الأرنب :

كانت رسوم الأرانب من العـناصر التصويرية التى تمتعت بمكـانة ممتازة لدى الرسام الفـاطمى علـى الخزف ، يتضـح ذلك من كثـرة رسوم الأرانب علـى منتجـات الخزف الفاطمى، إذ يـعد العصر الفاطمى مـن أغنى عصور الفن الإسلامـى برسوم الأرانب من جهة ومن جهة أخرى فإن التنوع الهائل فـى المناظر التى ورد بها الأرنب يدل على تلك المكانة الممـتازة لهذا العنصر التصـويرى فهو تارة يرسم واقفاً فى سـكون ، وتارة يرسم وهو يتـوقف فجأة عن الـعدو وكأن خطراً أعـترضه أو وهو يـصبر ببطء أو وهـو يعدو مسرعاً ، وأخيراً رسمه المصور وهو يقفز على أعلى ويقفز إلى أسفل[١] . . وعلى الرغم من أن رسم الأرنب عرف فى العـصر السابق على العصر الفاطمى مـباشرة وخاصة على النسيج إلا أنه لم يكن بالدقة والجمال الذين شاهدناهم فيما بعد على الخزف الفاطمى .

ومن أبرز النماذج التـى ورد عليها رسم الأرنب قطعة من الخزف ذى الـبريق عليها رسم لأرنب واقـف فى وضع ترقب ويـتدلى من فم فـرع نباتى ينـتهى بورقة ثـلاثية[٢] والملاحظ هـنا أن المصورة كان مـاهراً سواء فى تعـبيره عن الأجـزاء المختلفة فـى جسم الأرنب ، أو فى أضفاء الحيوية والحركة على تصويره هذا الأرنب ، وتتضح هذه الحيوية فى رسمه لاحـدى أذنى الأرنب متدلية إلـى أسفل والأخرى مرفوعة إلـى أعلى ، وفى رسم الرجلين الأماميتين مفرودتين ، بينما الرجلـين الخلفيتين مثنيتين ، كما أنه عبر عن تفاصـيل المفاصل بـواسطة أقواس أو أجزاء مـن دوائر وأحاط المنظـر كله بمجمـوعة من أنصاف المراوح النخيلية .

وهناك منظراً آخر لأرنـب واقف على قطعة من الخزف ذى البريق المـعدنى يبدو فيه

(١) قطعة محفوظة بمتحف كلية الآثار جامعة القاهرة ، رسم السجل ، تنشر لأول مرة .

(٢) La Céramique Egyptienne, Op. Cit., PL. 24, Fig. 4.

الأرنب وكأنه توقف فجأة عن العدو[١] . وقد نجح المصور إلى حد كبير فى تصوير هذا المنظر وأعطاء الأحساس بهذه الحركة ، وذلك عن طريق رسمه لجسم الأرنب وهو منكمش أى غير مفرود ، بالإضافة إلى رسم الرجلين الأماميتين وهما ممدوتين إلى الأمام والخلفيتين فى وضع أنثناء شديد والرأس وهى ممتدة إلى الأمام وهى الحالة التى يظهر بها الأرب إذا ما كان يعدو مسرعاً . هذا وقد عبر المصور عن الأجزاء التشريحية لجسم الأرنب بواسطة أقواس بالإضافة إلى تعبيره عن عضلات البطن بواسطة خطوط مستقيمة، وقد عبر عن أطراف شعر الأرنب بخطوط من البريق المعدنى فوق مساحات بيضاء .

وهناك منظراً آخر لأرنب يسير ببطء على قطعة من الخزف ذى البريق المعدنى أيضاً[٢] والملاحظ أن المصور هنا أعطانا الأحساس بالأمان الذى يغمر الأرنب فهو يسير ببطء رافعاً أحدى رجليه الأمامية فى ثقة بينما اتجهت رأسه إلى الأمام والواقع أن المصور هنا كان ماهراً فى التعبير عن تفاصيل أجزاء جسم الأرنب فهو يعبر عن الرأس وبها العين والأنف والفم يخرج منها أذنان كبيرتان إلى الخلف . أما تفاصيل الجسم الأخرى فقد عبر الفنان فيه،ا عن التقاء الأرجل بالجسم بواسطة أقواس ، عن البطن بواسطة أجزاء بيضاء تغطيها نقط من البريق المعدنى يرمز بها إلى شعر البطن.

وهناك منظر رائع لأرنب على قطعة من البريق المعدنى وهو يعدو[٣] وقد رسم الفنان هذا الأرنب كله بواسطة بريق معدنى داكن بينما عبر عن المفاصل والبطن بواسطة مناطق بيضاء فى أسفل الجسم ، وعلى هيئة أقواس عند التقاء الأرجل بالجسم ولقد تكرر منظر العدو هذا على قطعة من الخزف المحزوز[٤] إلا أن الفنان هنا لم يستطع أن يعبر لنا عن التفاصيل بالدقة التى تمكن مصور البريق المعدنى من تحقيقها وذلك يرجع إلى أن ألوان البريق المعدنى المختلفة أتاحت الفرصة للفنان للتعبير عن الأجزاء التشريحية

(١) La Céramique Egyptienne, Op. Cit., PL. 26, Fig. 1.

(٢) Ibid., PL. 26, Fig. 2.

(٣) Ibid., PL. 27.

(٤) Ibid., PL. 76, Fig. 2.

المختلفة فى جسم الأرنب . . أما هن فإن الفنان لا يملك سوى حز الصورة على قطعة الخزف فقط .

هذا وقد وردت رسوم الأرنب فى الأوضاع السابقة على صحون وأطباق كاملة من مقتنيات المتحف الأسلامى[١] بالإضافة إلى منظر لأرنب ضخم يتحرك على أرضية من النباتات والحشائش محفوظة بمتحف كلية الآثار جامعة القاهرة[٢] . هذا وقد وردت صور الأرنب على شبابيك القلل الفاطمية[٣] . . وكان الفنان هنا أيضاً بارعاً ، خاصة فى التعبير عن أجزاء هذا الحيوان وحركته ، ومن الملاحظ أن الفنان الفاطمى ترك بتصاويره للأرنب أثراً واضحاً على مصورى الخزف الأيوبى والمملوكى يتضح ذلك من العرض لنماذج من كلا العصرين . ففى العصر الأيوبى نلاحظ أن الرسام حاول أضفاء الحيوية على رسوم الأرنب وخاصة فى النوع المعروف باسم الخزف المرسوم تحت الطلاء[٤] ونلاحظ أيضاً أنه يحاول الأقتراب بأسلوب الرسم من الطابع الفاطمى سواء من حيث الرشاقة التى عبر عنها الرسام الأيوبى باستطالة غير طبيعية الشكل والبدن ورقة متكلفة من حيث الخطوط ، كما أن الحركة التى حاول الرسام الأيوبى جعلها طبيعية جاءت متكلفة وخاصة عند التلفت إلى الخلف . وكان الأمر كذلك على الخزف والفخار المملوكى . وعلى الرغم من أن الرسام الأيوبى لم يصل فى رسمه للأرنب على الخزف والفخار إلى مستوى الفنان الفاطمى فى التعبير عن الحركة الطبيعية للحيوان وخاصة فى منتجات الخزاف المملوكى «عنيبى» الذى حاول تمثيل الأرنب فى أوضاع معقدة[٥] وضع الجلوس على الجزء الخلفى من الجسم ، مع أبراز تفاصيل باقى الجسم وخاصة البطن . وهذا يتضح تأثير المصور الفاطمى فى زملاءه الرسام الأيوى والمملوكى على الخزف إلا أن كليهما لم يستطع أن يبلغ مستواه وكان بذلك الرسام الفاطمى أكثر توفيقاً ونجاحاً منهما[٦] .

---

(١) صحون تحت أرقام سجل ١٤٩٣٤ ، ١٤٩٢٧ ، ١٤٨٠٦ .

(٢) صحن تحت رقم سجل ١٩٣٠ .

(٣) Olmer, Filtere du Gargoulettes, Op. Cit., PL. LIX, LX, LXVI.

(٤) La Céramique Musulmane, Op. Cit., PL. XXXV; 2.

(٥) Ibid., PLS, XVII, Fig. 93, 91, 92.

(٦) زكى حسن ، شبابيك القلل ، مجلة الثقافة العدد ١١٥ ، ص ٢٩ .

الغزلان :

شاع رسم الغزال على الخزف الفاطمى بصورة تدل على أنه كان من العناصر التصويرية المحببة إلى نفس المصور الفاطمى . وكان المصور يرسم الغزال أما منفرداً ، أو بالاشتراك مع حيوان آخر فى منظر واحد وغالباً ما ان هذا المنظر يصور حالة انقضاض من قبل حيوان مفترس أو طائر جارح على الغزال . . هذا من جهة ومن جهة أخرى فقد رسم المصور الفاطمى الغزال فى حركات متعددة . فتارة يرسمه وهو واقف على مهاد بناتى ، أو وهو يسير ببطء ، وتارة أخرى يرسمه وهو يعدو مسرعاً وكأنه يهرب من خطر يهدده . وفى كل المناظر السابقة نجد أن المصور الفاطمى أستطاع أن يكسب صورة الغزال تجسيماً واضحاً قريباً من الطبيعة . . كما أنه من جهة أخرى أستطاع أن يكسب صورة الغزال تجسيماً واضحاً قريباً من الطبيعة . . كما أنه من جهة أخرى أستطاع أن يعبر عن صفات طبيعية فى الغزال كالرشاقة والخفة والحيوية ويتضح ذلك من تمثيل الحركات التى يؤديها الغزال بصورة واقعية .

ومن أبرز النماذج التى وردت على الخزف الفاطمى ، صورة غزال على قطعة من الخزف ذى البريق المعدنى[١] . والملاحظ أن المصور هنا رسم الغزال فى وضع ترقب وهو يقف رافعاً رقبته إلى أعلى شاخصاً بعينه إلى الأمام وكأنه يستكشف الجو المحيط به قبل أن يبدأ فى تناول طعامه من الحشائش المحيطة به . . والملاحظ أن المصور قد وقع على ظهر القطعة باسم (مسلم) وقد رسم الغزال ممتلئ الجسم قوى العضلات كما أنه عبر عن العضلات والمفاصل عند مناطق الاتصال بين الجسم والأرجل بواسطة ترك فراغات بيضاء على شكل أقواس بداخل الجسم فى تلك المناطق ومن جهة أخرى عبر المصور فى دقة عن تفاصيل أجزاء جسم الغزال يتضح ذلك من رسم الحوافر وتفاصيل الأرجل الأخرى ، كما أن الرسام كان مدركاً للعلاقة بين الأجزاء التشريحية المختلفة فى جسم الغزال وإن كانت رقبة الغزال أكثر ضخامة وقصراً عما هى فى الواقع .

وهناك منظر آخر على قطعة من الخزف الفاطمى المحزوز لغزال يسير ببطء فوق مهاد من الأوراق النباتية[٢] والملاحظ أن الغزال هنا أكثر تجسيماً من الغزال السابق وربما ساعد

(١) La Céramique Egyptienne de Lépoque Musulmane. Op. Cit., PL. 24, Fig. I.

(٢) Ibid., PL. 76, Fig. I.

على ذلك أن الرسم نفسه بالحز وهذا يعطى أحساساً أكبر بالأجزاء البارزة والأجزاء الأقل بروزاً . والملاحظ أن الفنان هنا عبر عن عضلات البطن بواسطة خطوط رأسية متجاورة، وعبر عن المفاصل بواسطة أقواس إلا أنه لم يستطع أن يعبر عن تفاصيل الأرجل كما فى الصورة السابقة كشكل الحوافر مثلاً ، ربما كان سبب ذلك هو صعوبة تنفيذ هذه التفاصيل بواسطة الحز .

وهناك منظر آخر لغزال فوق مهاد من الفروع والوريقات النباتية[1] والرسم هنا تعبيرى ويتميز بقوة واضحة سواء من حيث القرب من الطبيعة بالنسبة لأجزاء الغزال التشريحية أو من حيث القدرة على التعبير عن الحركة التى يؤديها . . ذلك أن المصور رسم الغزال وهو يلتفت إلى الوراء بينما جسمه يتجه إلى الأمام كما يتضح من حركة الأرجل وكأن المصور حاول أن يعطينا أحساساً بأن الغزال يولى هارباً مذعوراً من خطر يتهدده .

وهناك صورة أخرى لغزال يشبه هذا الغزال وهو مرسوم فى داخل دائرة[2] وفى الصورة نجد فى فم الغزال ورقة نباتية من ثلاث فصوص منها ورقتان تتفرعان إلى الداخل من إطار الدائرة وأمام صورة الغزال نقش بالخط الكوفى اسم المصور «الشريف أبو العشاق» ونلاحظ هنا الدقة الواضحة فى رسم أجزاء الغزال من حيث استخدام الأقواس فى التعبير عن المفاصل وعضلات البطن .

والملاحظ أن تصاوير الغزلان لم تنتشر بالكثرة التى وجدت بها على الخزف الفاطمى ، وعلى الخزف الإيرانى المعاصر له . على أن الغزلان التى صورها مصوروا الخزف الريرانى كانت تتميز أيضاً بالرشاقة ولكنها لم تكن محاكية للطبيعة بنفس درجة ومحاكاة وقرب الغزلان الفاطمية من الطبيعة[3] هذا من جهة ومن جهة أخرى ترك المصور الفاطمى على الخزف أثراً واضحاً فى تصاوير الغزلان على الخزف المصرى وخاصة على الخزف المعروغف باسم الخزف ذى النقوش المرسومة تحت الطلاء[4] محاولاً

(١) زكى حسن ، تحف جديدة من الخزف ذى البريق المعدنى (سبق الأشارة إليه) ص ١٠٧ .

(٢) عبد الرؤوف على يوسف ، خزافون من العصر الفاطمى (سبق الأشارة إليه) ش ٣٧ .

(٣) Asurvey of Persian Art, Op. Cit., P. 6723, 726, 727, 760.

(٤) Fantastic Fauna, Op. Cit., PL. 151, 11.

أكسابها قدراً من الرشاقة والحيوية والأقتراب بها من الطبيعة عن طريق أبراز تفاصيل الجسم المختلفة وكل ذلك كان موجوداً فى رسوم الغزلان الفاطمية على الخزف .

أما فى العصر المملوكى يتضح التأثير الفاطمى بصورة أكثر فى رسوم الغزلان على الخزف والفخار المملوكى سواء من حيث أضفاء طابع الحيوية والواقعية على هذه الرسوم أو من حيث تصويرها فى حركات طبيعية(١) ، وأبراز تفاصيل الأجزاء التشريحية للجسم بالطريقة الفاطمية أى بواسطة أقواس وخطوط فى جسم الغزال(٢) ، ويتضح ذلك من الأمثلة الموجودة على منتجات «عنيبى» وغيره من رسامى الخزف المملوكى(٣) . وإن كانوا لم يصلوا إلى الدرجة التى وصل إليها المصور الفاطمى من حيث الأتقان والدقة أو من حيث القرب من الواقع فى الحركات الطبيعية التى يؤديها الغزال . . ويتضح التأثير نفسه على الخزف المعروف باسم تقليد «سلطان أباد» حيث حاول المصور هنا التعبير عن رشاقة الحيوان بالإضافة إلى الخلفية الرائعة من الأوراق النباتية ، وكأنه حاول أن يصور الغزال وهو يرعى بين الحشائش وإن كان المنظر أقل واقعية من مناظر الغزلان الفاطمية التى ترعى على مهاد من الحشائش .

الحصان :

لعل كلمة حصان هنا لا تفيد الدلالة على كل أنواع الخيل المستخدمة فى الركوب ولكنى هنا أقصد بالتحديد كلمة حصان ذلك أن الحصان دون الأنواع الأخرى من الخيل وهو من المناظر التى أنتشرت بصورة كبيرة على الخزف الفاطمى . . والحق أن المصور الفاطمى كان يرسم الحصان فى مناظر مختلفة فتارة يمثل فى منظر عام يشمل آدميته

(١) La Céramique Egyptinne Op. Cit., PL. 139, Fig. 2.

(٢) Abel (A) Gaibi et Les Grands Faieneiers d'epoque Mamlouke, Le Caire, 1930, PL. XIX, Fig. 95A, 95B.

(٣) La Céramique Egyptinne, Op. Cit., PL. 115.

وغالباً مـا كان هذا المنظر يمـثل موضوع الصيـد وتارة أخرى كان يرسم عـلى أجزاء من الخزف لا تحوى سوى منظر الحصان أو جزء منه .

ومن أبرز النمـاذج الذى وردت لرسم الحصان على الخـزف .. صورة لرأس وجزء من رقبة الحصان على قطعة من البريق المـعدنى . والصورة هنا قوية جداً سواء من حيث القرب الشديد من الطبيعة أو من حيث التعبير عن الحركة التى يهم الحصان بأن يؤديها. فلقد رسم المصور الشكل العام لرأس ورقبة الحصان بواسطة خط غليظ بعض الشئ ، ثم غطى أجزاءاً مـن هذه الرقبة والرأس بـالبريق المعدنـى وترك أجزاء أخرى بيضـاء بلون البطانة .. فمثلاً غـطى جانبى الوجه بطلاء البريق المعدنى ، وترك مـقدمة الوجه خالية من ذلك البريق ، وذلك ليحدث أثراً قوياً لدى من يشاهد هذا الرسم ، ذلك أن معظم الأحصنة نجد فيها هذه الصفتن وهى من النواحـى الجمالية فيها ، وهذا يدل على ملاحظة واقعية لـشكل الحصان من قبل المـصور . كما كان رائعاً فـى التعبير عن شكـل اللجام بواسطة مناطق بيضاء وسط البريق المعدنـى ملأها بخطين ثم قسم هذين الخطين بواسطة خطوط عرضية صغيرة لمسافات متساوية . كـما تتضح مهارة المصور من ناحية أخرى فى المقابلة بين المساحات الـبيضاء والمساحات المغطاه بالبريق المعدنـى فى شكل الشعر الذى يغطى رقبة الصحان هذه المقابلة الرائعة بـين هذه المساحات المتقابلة قربت الرسم كله إلى الطبيعة قرباً كبيراً ، وبالإضافة إلى عناية المـصور بقرب رسمه من الطبيعة فإنه أعطانات أحساساً قوياً بحالة الحصان وهو يتأهب للعدو ويتضح ذلك من العين المتسعة الناظرة إلى الأمام فى ترقب ومن شكل الأنف المنفوخة وهى حركة تصاحب فى العادة تأهب الحصان للعدو[١] .

ومن مناظر الأحصنة الأخرى منظر لحـصان ضمن موضوع يمثل الصيد[٢] والملاحظ قرب رسمه من الطبيعة ، والتعبير القوى عـن حركة العدو التى يؤديها الحصان والمقابلة الرائعة بين الأجـزاء البيضاء والأجزاء المغطاه بالـبريق المعدنى ، مما يعطى أحـساساً قوياً وجميلاً بشكل الحصان . وهناك منظر لحصان مجـنح يسير فى عظمة رافعاً ساقه الأمامية

(١) فكر وفن ، عدد خاص بألفية القاهرة سنة ١٩٦٩ ، لوحة ص ٢٥ .

(٢) أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير (سبق الأشارة إليه) ش ٤٣ ، ص ١٣ .

فى حركة رشيقة[1] وجسم الحصان بالإضافة للحركة التى يؤديها . يدل دلالة واضحة على ملاحظة واقعية لشكل الحصان . وهناك صورة للجزء العلوى من رأس الحصان مرسوم على صحن من البريق المعدنى محفوظ بالمتحف الإسلامى بالقاهرة[2] ويتضح ذلك من شكل الأرجل وإن كانت قلة التفاصيل هناك لا تعطى فرصة للحكم على أسلوب رسم الحصان على هذا الصحن ومن الملاحظ أن المصور الفاطمى قد تفوق على معاصريه من مصورى الخزف الإيرانى فى العصر السلجوقى ، ويتضح ذلك من المقارنة بين رسوم الأحصنة الفاطمية والأحصنة السلجقية[3] .

حيث نجد تفوقاً ملحوظاً للمصور الفاطمى سواء فى شكل الحصان بصفة عامة أو فى رسم تفاصيل أجزائه من الناحية التشريحية . فمثلاً نجد أن المصور السلجوقى يرسم أرجل الحصان بنسب لا تتفق مع باقى الجسم كما أن المصور السلجوقى من ناحية أخرى لم يعتنى برسم التفاصيل فى هذه الأرجل وخاصة ما يتعلق بالحوافز . فكان يرسم الأرجل بطريقة زخرفية بعيدة عن الواقع ، كما أن ذيل الحصان السلجوقى كان يرسمه المصور قصيراً غليظاً فى معظم الأحيان فى مقابل هذا نجد أن المصور الفاطمى رسم الحصان بصورة يتضح معها المحافظة على النسب التشريحية محافظة دقيقة فى كثير من الأحيان . كما نجد أنه ان يعتنى عناية واضحة بالتفاصيل مثل رسم الحوافز ومعرفة الحصان . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى تفوق المصور الفاطمى كان مدركاً للعلاقة بين الأرجل أثناء السير ، فنجد أنه كان يرفع رجلاً من الأرجل الأمامية للحصان ويقرن هذه الرفعة فهى نفس الوقت برفعة أخرى من الأرجل المناظرة لها من الخلف ، ولقد ترك المصور الفاطمى على الخزف أثراً واضحاً فى تصاوير الخيل فى العصرين الأيوبى[4] والمملوكى[5] . . حيث نجد أن رسوم الخيل كانت ممثلة على كثير من القطع الخزفية والفخارية .

(١) معرض الفن الإسلامى (سبق الأشارة إليه) لوحة .

(٢) La Céramique Egyptienne Op. Cit., PL. 52.

(٣) Asarvey of Persian Art Op. Cit., P. 632, 633, 638, 654, 655, 567.

(٤) Gaibi et les Grands Faienciers D'epoque Mamlouke, Op. Cit., PL. XX.

(٥) Fantastic Fauna Op. Cit., PL. 135, 139.

ففى العصر المملوكى رسم مصور الخزف والفخار نوعين من الخيل : نوع يشبه البغال والنوع الأخر يشبه الأحصنة الفاطمية فى قربه من الواقع وطريقة تمثيل أجزائه التشريحية ، وطريقة تعبيره عن المفاصل بواسطة أقواس وهى نفس الطريقة والأسلوب التى اتبعها المصور الفاطمى .

ومن الملاحظ أن هذا النوع من الخيل كان أقرب للتصاوير الموجودة فى المخطوطات المملوكية والتى تنتمى إلى المدرسة العربية[1] ، أما النوع الأول فيبدو لى أن الجمود الواضح فى شكله والطابع العام الغير محدد التفاصيل يدفع الأنسان إلى الاعتقاد بأن المقصود منه هو الرمز إلى بغل البريد ، وربما كان رنكا للموظف القائم على هذه الوظيفة . . ومهما يكن من الأمر فأن رسوم الأحصنة الفاطمية كانت أقرب إلى الواقع ، كما كانت أكثر تنوعاً ووضوحاً وخاصة على الخزف الفاطمى من صور الأحصنة والبغال على الخزف والفخار المملوكى .

الكلاب :

من الملاحظ أن الحيوانات السابقة كلها كانت من حيوانات الصيد ، وبعد أيضاً الكلب من الحيوانات ذات الأهمية الواضحة فى الصيد ، وعلى الرغم من أن الكلاب التى تستخدم فى الصيد هى نوع مدرب لهذا خصيصاً ، وهو نوع من الكلاب يكون عادة سريعاً ليستطيع أن يأتى بما يرسل له وما يشار عليه أحضاره ، ولعل الحاجة إلى الكلاب فى رحلات الصيد كانت الدافع وراء تربيتها على الرغم مما هو شائع بين المسلمين من أنها مدنسة .

وقد صرت الكلاب فى تصاوير العصر الفاطمى على الخزف بكثرة نسبياً ، كما أن حركاتها كانت متنوعة ، فتارة تكون فى وضع سير وأخرى فى وضع قفز ، وفى كل حالة من الحالات السابقة رسمت الكلاب وأجسامها ممتدة مستطيلة ، كما أعتنى الفنان الفاطمى عناية بالغة بأبراز التفاصيل التشريحية للجسم كأن يوضح عضلات الكتف والبطن بواسطة أقواس ودوائر .

(١) Arab Painting, Op. Cit., P. 97.

ومن النماذج التى وردت عليها رسوم الـكلاب صحن من الخزف ذى البريق المعدنى جوانبه مقعرة بـشكل واضح وفى وسط الصحن توجد دائرة صغـيرة وبداخلها رسم أوزة ترفع جناحيها إلـى أعلى وعلى جدران الصحن من أعلى يوجد بـقية رسم لثلاثة كلاب تسير متتابعة وهى مستطيلة الأجسام[1] ويبدو أن أحداها يحمل فى فمه ورقة نباتية ثلاثية الفصوص . ونلاحظ أن المصور هنا حاول أن يعبـر عن المفاصل فى الحيوان فرسم قوساً فى منطـقة المفصل عند الكـتف ، وكذلك أقواساً صغـيرة بلون البطانة عـلى البدن . . الرسام هنا كان قريب الصلة من حيث الأسلـوب بنموذج آخر على قطعة خزفية من نوع البريق المعدنى . . إلا أن الكلاب هنا يطق أعناقها عصابات فى أطواق[2] ، ولعل ذلك للرمز بـأنها من تلك الـنوع الأليف أو الخاص المستـأنس ، والملاحظ أن صورة الـكلب كانت قد وردت على الورق بصورة أكثر واقعية ، وعناصر أكثر تجسيماً .

ولقد أثـر الرسام الفاطـمى فى رسم الكـلاب فى العصـرين الأيوبى والممـلوكى ، فالكـلاب التى رسمـت على الخزف الأيوبـى وخاصة على الـنوع المرسوم تحـت الظلال السوداء[3] ، وإن كانت أكثر استطالة ورشاقة مما كانـت عليه فى العصر الفاطمى . . إلا أن التأثـير الفاطمـى أوضح على رسوم الكـلاب فى العصر المـملوكى سواء مـن حيث تصميم الـرسم نفسه أو من حيث دقة الـتعبير عن التفـاصيل التشريحية لجـسم الكلب وأدراك العلاقات بين هذه الأجـزاء . . وهو ما تفوق منه بشكل واضح المـصور الفاطمى على الخزف ، كما أن الرســام المملوكى أتبع نفس طريقة وأسلوب الـرسام الفاطمى فى التعبيـر عن مفاصل الجسم عند الـكلاب عن طريق الأقواس وفى أستطـالة بدن الحيوان وأظهار عضلات البطن عن طريق الأقواس والخطوط المحزوزة إلا أنه على الرغم من ذلك فإن الرسام فى هـذا العصر لم يصل إلى مسـتوى زميلة مصور الخزف الفـاطمى فى هذا الصدد[4] .

---

(١) عبد الرؤوف على يوسف ، خزافون من العصر الفاطمى (سبق الأشارة إليه) ص ١٩١ .

(٢) La Céramique Musulmane, Op. Cit., PL IX, Fig. I.

(٣) Ibid., PL. XXXVI, Fig. 13.

(٤) Fantastic Fauna, Op. Cit., P. 142, 143.

القطط :

على الرغم من أن المصور الفاطمى على الخزف رسم عدداً كبيراً من الحيوانات الأليفة والمفترسة ، إلا أن رسم القط يعد من التصاوير النادرة بشكل ملحوظ على الخزف الفاطمى ، ويبدو أن هذه الندرة في رسم القطط أمر شاع فى الفن الإسلامى بصفة عامة . . وقد يكون سبب ذلك أن المصور المسلم كان يرسم الحيوانات التى تصاد أو تلك التى تستخدم في الصيد . . والقط لم يكن من الحيوانات التى تصاد أ تستخدم فى الصيد، ولكنها تعيش فى العادة فى المنزل .

هذا وقد عثر على قطعة من البريق المعدنى النحاسى اللون تمثل وجه تمثال قط[١] (شكل ب لوحة ١١١) وقد مزج المصور فيها بين التصوير بالرسم والتصوير بالنحت ، ذلك أنه قد جسم مناطق العينين والأنف والرأس والأذن والفم ثم رسم هذه المناطق بالبريق المعدنى ليزيد من جمال المنظر ويقربه من الطبيعة بصورة أكثر . والواقع أن ملامح القط كانت دقيقة دقة بالغة مما يدل على ملاحظة واقعية للقط من قبل الفنان قبل رسمه . كما أن المصور هنا جعل التقابل بين لون البطانة ولون البريق المعدنى وسيلة لزيادة التأثير على المشاهد . ذلك أنه رسم العينين وحددهما بالبريق المعدنى بينما ترك أسفل العينين وحتى الفم خالياً . . بينما رسم منطقة أعلى الفم والشارب بالبريق وترك الأنف بلون البطانة ورسم الجزء العلوى نحت الأذن الباقية بالبريق بينما ترك الجزء الأسفل بلون البطانة . وهذا من شكل العينين الواسعتين بالإضافة إلى الشارب والخطوط أسفل العين ، أن الفنان أراد أعطاء المشاهد أحساساً بأن القط فى حالة مواء مما يدل على محاولة لأضفاء الحيوية والواقعية على صورته .

الثور :

على الرغم من أن رسم الثور ان شائعاً على منتجات الخزف الفاطمى إلا أن النماذج الكاملة لصورته كانت نادرة بشكل واضح ، إذ أنه لا يوجد سوى قطعة كاملة من البريق عبارة عن صحن عليه صورة ثور يسير ببطء كما يتضح من حركة ساقه الأمامية[٢] والواقع

(١) القطعة محفوظة بمتحف الآثار ، جامعة القاهرة ، وتنشر لأول مرة .

(٢) هذا الصحن محفوظ بمتحف الآثار ، جامعة القاهرة ، رقم السجل ١٧١٥ .

أن المصور الفاطمى هنــا كان بارعاً فى اتقان رسم الثور بصورة قريبــة من الطبيعة . وقد رسم هذا الثور بالبريق المعدنى الذهبى بينما ترك ما حوله أبيضاً بلون البطانة حتى يجعل من الت قابل بين الظل والـنور (لون البطانة ولون البريق فى جسم الـثور) وسيلة لزيادة التركـيز على أهـمية صورة الثـور فى هذا الصـحن . وقد رسم هذا المـصور التفـاصيل المختلفة فى جسم الثور بدقة واضحة يتضح ذلك من شكل القرون المنتهية بجزء مدبب ، وأيضاً تعبيره عن الحوافر والذيل ، هذا بالإضافة إلى تجسيم المنظر عن طريق حز موضع المفاصل والعضلات على شكل أقواس تصل إلـى لون البطانة ، وقد أحاط المصور خلفية المنظر بمجمـوعة من الريقات الفاطمية أمـا الأرضية فهى عبارة عن بعض الفـروع النباتية التـى تخرج منـها أوراق متعـددة الفصوص والمـعروف أن شكل الأرضـية ذات الأوراق النباتية البسيطة كانت من التأثيرات الفاطمية على المدرسة المملوكية للتصوير حيث وجدنا هذه الأرضيات على تصاوير المحفوظات[1] .

الفيل :

يعد الفـيل من الحيوانات النـادرة الورود على التحـف الأسلامية[2] . وكانــت هذه القدرة بطـبيعة الحال واضحـة فى تصاوير الخزف والـفخار الفاطمـى . . ويبدو أن ندرة تصاوير الفيـل على صور الخزف والفخار مرجعـها إلى أن الفيل بطبيعـته من الحيوانات التى لم تعش فى مصر نظـراً لأن طبيعتها الجغرافية المنبسطة الخاليـة من الغابات الكثيفة والأحراش العالية ومستـنقعات المياة المجهولة لا تتناسب ووجود الـفيل ، ولكن لا يعنى هذا أن مصـر لم تعرف الـفيل - بل عـرفته فى شكـل هدايا مرسـلة إلى حكـام مصر الفاطمية ، كما يـذكر المقريزى عهند ذكره لحوادث سنة ثلاث وثمـانين وثلاثمائة حيث يذكر : «وصل القط من النوبة علـى العادة ومعهم الفيل والزرافة»[3] ويذكر فى موضع آخر : «وقد وصلت هدية من بلاد النوبة فيها عبيد وأماه وخشب وأبنوس وفيله»[4] .

(١) Arab Painting, Op. Cit., P. 118, 119.

(٢) Wiet (G.), Deux Pieces de Céramique Egyptienne Ars. Islamic, Vol III, P. 174.

(٣) المقريزى ، اتعاظ الحنفا بأخبار الأئمة الفاطميين الخلفا (سبق الأشارة إليه) ج ١ ، ص ٢٧٩ .

(٤) المرجع السابق ج ٢ ، ص ١٤٢ .

ومن الغريب أنه بالرغم من أن مصر ليست من مواطن تربية الأفيال فأنها كانت ترسلها ضمن الهدايا ، كما يذكر المقريزى عند كلامه عن أحداث سنة أربع وثمانين وثلاثمائه» فى جمادى الآخر جهزت هدية إلى بنى زيرى بالمغرب . . وهى فيل . . »[١] .

ولقد وجدت صورة الفيل على آنية من الخزف ذى البريق المعدنى الأصفر الزيتونى[٢] .

والملاحظ أن الهدف الرئيسى هو رسم الفيل على الصحن كموضوع أساسى فالصرة لا تحمل تفاصيل كثيرة والرسم شديد الواقعية حتى أن الإنسان يحس بالطابع الوحشى للحيوان ، والفيل يبدو فى الصورة غير مكترث بما يدور حوله فهو يقف بخيلاء ويغطى معظم الأرضية ، والملاحظ أن المصور لم يرسم ذيل الفيل بصورة توازى القوة التى رسم بها رقبته وقد رسم أنياب الفيل على هيئة خط مستقيم . وإن كان طول الأنياب كبيراً بمقارنته ببقية أجزاء الحيوان ، وأما العين فمرسومة بصورة تجريدية حيث كان الرسامون يعبرون عنها بشكل حلقة يوجد فى منتصفها نقطة سوداء[٣] . ونلاحظ من جهة أخرى أن صرة الفيل يحيط بها نصف هالة وهى سمة جاءت إلى مصر من بغداد[٤] . وبصورة عامة فإن المصور هنا ان شديد لمهارة فى التعبير عن النسب التشريحية للفيل مما يدل على مهارة فائقة فى التصوير[٥] ، وقد زخرف المصور اللوحة من حول الفيل ببعض الأوراق بالإضافقة إلى رسم فصوص مقوسة متلاصقة[٦] ، والمعروف أن الفستونات كانت من الزخارف الشائعة فى العصر الطولونى وأيضاً على خزف سامرا ، وفى الناحية الأخرى من صورة الفيل نجد نقشاً كتابياً عبارة عن كلمة من الممكن تقرأ «صح»[٧] . ذكر على بهجت وفليكس ما سول أنها تعنى «نجحت» أى أن الفنان يشير إلى نجاح العملية التى يقوم بها ، ويبدو لى أنه يشير إلى أتمام رسم الفيل بدون أخطاء أما الأستاذ Wiet فيرى

(١) المرجع السابق ج ١ ، ص ٢٨٢ .

(٢) Deux Pieces de Cèramique, Op. Cit., Fig. I.

(٣) Deux Pieces de Céramique Egyptienne, Op. Cit., P. 174.

(٤) Early Islamic Pottery, Op. Cit., P. 21.

(٥) Ibid., P. 22.

(٦) عبد الرؤوف على يوسف ، خزافون من العصر الفاطمى (سبق الأشارة إليه) ص ٩٩ .

(٧) Deux Pieces de Céramique Egyptienne, Op. Cit., P. 178.

أنها تعنى «عنصر جيد للطبخ» بالنسبة لعجينة الخزف أى المادة الخام المصنوع منها الاناء . . ثم بعد ذلك نجد على الآنية كتابة تشير إلى أن المصور الذى قام بتصوير الصحن اسمه «إبراهيم»[١] بالإضافة إلى مكان العمل وهو «بمصر» وأسم إبراهيم بصفة عامة من الأسماء التى شاعت فى بلاد البحر المتوسط العربية وكلمة مصر هنا ربما تعنى القاهرة أو الفسطاط . وقد سبق أوجد اسم مصر على الخزف[٢] .

بالإضافة إلى الصحن السابق فإن هناك عدداً من شبابيك القلل الفخارية من صناعة مصر فى العصر الفاطمى تحمل صوراً للفيل[٣] . والملاحظ أن صور الفيل هنا تتسم بالحيوية والواقعية من حيث تفاصيل رسم الأجزاء المختلفة من جسم الفيل ولاسيما الخرطوم المتدلى إلى أسفل المتجة إلى الخلف أو فى التعبير عن الثقل الواضح فى أشكال الأقدام الضخمة .

والملاحظ من جهة أخرى أن صورة الفيل وردت على قطعة نسيج تنسب إلى إيران فى القرن العاشر[٤] ، وهى محفوظة فى متحف اللوفر ، وقد رسمت الفيلة فيها متواجهة فى الساحة الوسطى وتحتها شريط من الكتابة بالخط الكوفى نصفه : «عزوا قبال للقائد أبى منصور أطال الله بقاءه» .

كما وجد رسم الفيل على القيشانى من صناعة إيران فى القرن ١٣م ، كما وجد على قطع من الخزف المعروف باسم سلطان أباد من القرن ٧ هجرى ، الثالث عشر الميلادى ، على سلطانيات من الرى فى القرن السابع هجرى ، والثالث عشر الميلادى . والملاحظ بصفة عامة أن رسم الفيل على هذه التحف السابقة كان أكثر حيوية وحركة وإن كان أقل واقعية على الرغم من أن إيران قريبة من الهند التى تعد من مواطن تربية الأفيال فى آسيا[٥] .

أما العصور التالية على العصر الفاطمى فى مصر فنجد أن الفيل كان نادراً أيضاً فى

---

(١) Early Islamic Pottery, Op. Cit., P. 22.

(٢) Deux Pieces de Ceramique Egyptienne, P. 179.

(٣) Filtre du argoulettes, Op. Cit., Pls. LV. A,C

(٤) زكى حسن ، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير (سبق الأشارة إليه) ص ٥٧٦ .

(٥) جمال محرز ، الخزف ذى البريق المعدنى فى مجموعة على إبراهيم (سبق الأشارة إليه) ص ١٤٧ .

التصاوير المختلفة . . فلم ترد إلينا تحفة من العصر الأيوبى عليها صورة فيل وأما فى العصر المملوكى فإن ندرة رسم الفيل قد استمرت . وكان الفيل من الحيوانات لتى تثير رؤيتها فى شوارع القاهرة حب الأستطلاع والدهشة والأندفاع إلى مشاهدتها[١] ، كما أن مصدر وروده إلى مصر فى العصر المملوكى كان عن طريق الهدايا شأنه شأن العصر الفاطمى[٢] .

الأسد :

بعد الأسد أيضاً من الحيوانات النادرة الوجود فى مصر . إلا أنه كان يمثل عنصراً تصويرياً محبباً إلى نفس الفاطمى فقد رسمه فى مناظر متعددة ، وعلى مختلف التحف الفنية من خزف ، وعاج[٣] ، خشب[٤] ، وزجاج[٥] . . وأيضاً كان من الموضوعات الكثيرة الانتشار على الرسوم الجدارية فى سقف الكابلابلاتينا[٦] .

على أن أبرز النماذج التى وجد فيها الأسد على الخزف ، صورة لأسد على صحن من الخزف ذى البريق المعدنى[٧] والأسد يتوسط الصحن ويشغل معظم الأرضية ويبدو أنه يرسل زئيراً عالياً كما يتضح من فمه المفتوح الذى تبدو منه الأنياب البارزة والحركة الرشيقة الملتوية لجسم بالإضافة إلى الحركة العصبية لشكل الذيل . . والواقع أن المصور من جهة أخرى أظهر براعة واضحة فى التعبير عن الطابع الوحشى للأسد وكانت وسائله فى ذلك تلك الأنياب التى يكشر عنها بالإضافة إلي العينين الجاحظتين وذلك الرأس الكبير التى يغطيها الشعر الكثيف وتلك المعرفة الكبيرة التى تغطى جزء كبير من رقبة الأسد . وكان لتدرج الألوان ما بين الأسود الداكن والأبيض أكبر الأثر فى زيادة الأحساس بشكل المعرفة ، بالإضافة إلى ما سبق فإن شكل أظافر الأسد القوية التى تبدو

(١) ابن أياس ، بدائع الزهور فى وقائع الدهور ، ج ١ ، ص ٣٤٢ .

(٢) المرجع نفسه ، ج ١ ، ص ١٠٨ .

(٣) Gluck und Diez Die Kunst Des Islam, Op. Cit., S. 497.

(٤) Cat. Gen. Du Musee Arabe du Caire, Op. Cit., PLLV.

(٥) زكى حسن ، أطلس الفنون والتصاوير ، شكل ٧٤٥ ، ص ٢٢٢ .

(٦) Le Pitture Musulmane, Opcit, Fig 147, 148, 150, 151, 152.

(٧) Three Miniatures From Fustat, Op. Cit., P. 95.

من أرجله الضخمة . . وتلك العضلات الضخمة عند الأكتاف والتى أظهرها المصور بواسطة الأقواس البيضاء فى الأرضية الداكنة السواد ، كما أن تلك المساحات البيضاء التى تر فوقها المصور نقاط سوداء متباعدة تعطى أحساساً رائعاً بملمس جلد الأسد ، والواقع أن المصور كان بارعاً فى زيادة الأحساس بالطابع الوحشى للأسد عن طريق رسمه للأرضية التى يقف عليها فهى عبارة عن وريقات نباتية ذات حواف مدببة وضعها بطريقة غير منتظمة لتعطى أحساساً وكأن هذا الأسد يسير فى أحراش غابة أما خلفية الصورة فعبارة عن ورقة نباتية داخل دائرة مكونة من فرع نباتى ينتهى أيضاً بورقة سننة الأطراف فى أعلى جسم الأسد ومثلها فى أسفل رأسه . أما باقى خلفية الصورة فعبارة عن نقط مطموسة تحيط بها دوائر متجاورة ملأبها المصور كل الفراغات الموجودة حول صورة الأسد الذى يمثل الموضوع الرئيسى فى الصحن . والحق أن صورة الأسد هنا تذكرنا بمثال آخر على كتلة من الرخام ترجع أيضاً إلى العصر الفاطمى[١] عليها صورة أسد يسير وقد رفع ذيله وراء ظهره ورغم أن التجسيم أوضح للأسد وعضلاته على هذه الكتلة الرخامية إلا أن الطابع الوحشى أكثر ظهوراً فى الأسد لسابق والموجود على صحن البريق المعدنى . . هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن المصور الفاطمى ترك أثراً واضحاً على مصورى الخزف الأيوبى الذين رسموا الأسد على الخزف المرسوم تحت الطلاء[٢] . وإن كانت هيئته هنا أكثر بعداً عن الواقع وأقل تعبيراً عن التفاصيل وإن كان أثر المصور الفاطمى يبدو فى محاولة الفنان الأيوبى أكساب صورة الأسد طابع الحركة العنيفة والحيوية ، أما فى العصر المملوكى فقد شاع رسم الأسد على الخزف[٣] ، والفخار[٤] ويبدو أن السبب فى ذلك هو أن رسم الأسد هنا كان يستعمل بغرض أنه عنصر من عناصر التصوير على الخزف المملوكى من جهة ومن جهة أخرى استعمل كرن يرمز لأمراء سلاطين المماليك[٥]. ومعظم النماذج المملوكية تظهر فيها صورة الأسد فى وضع

(١) Album du Musee A rabe, Op. Cit., Pl. 5.

(٢) Fantastic Fauna, Op. Cit., Pl. 155, II.

(٣) Fantastic Fauna, Op. Cit., Pl. 156, IV, V.

(٤) القطعة محفوظة بمتحف كلية الآثار ، جامعة القاهرة ، رقم السجل ١٢٣ ، تنشر لأول مرة .

(٥) Islamic Pottery, Op. Cit., Pl. XL.

العدو رافعاً يده اليمنى بينما أنثنى ذيله فوق ظهره . . وعلى الرغم من محاولة المصور المملوكى على الخزف أكساب صور الأسد شيئاً من الحركة والحيوية عن طريق تصويره وهو يعدو أو يقفز أو يسير إلا أن رسوم الأسد الفاطمى أقرب بكثير إلى الواقع مطابقة لطبيعة الأسد وخاصة فى التعبيرات الواضحة على وجهة بالإضافة إلى التعبير عن أجزائه التشريحية بدقة وصدق وهو مالم نجده فى النماذج المملوكية سواء على الخزف أو الفخار . وقد ظهرت صور الأسد بكثرة فى تصاوير المخطوطات المرسومة حسب أسلوب المدرسة العربية وكانت تصاويره منها أقرب إلى الروح الفاطمية .

الثعلب :

يعد الثعلب من الحيوانات التى ظهرت على الخزف الفاطمى بشكل محدود ، وقد رسمه لمصور الفاطمى على الخزف ذى البريق المعدنى فى مناظر متعددة . . منظره وهو يعدو ، وهو يسير أيضاً وهو يقف مترقباً . وهذه المناظر كلها تدل على براعة واضحة من قبل المصور الفاطمى فى التعبير عن مميزات الثعلب سواء من حيث أجزاءه التشريحية أو من حيث الحيوية الواقعية وتمثيل الحركة .

ومن أبرز النماذج التى وردت على الخزف الفاطمى صورة لثعلب يعدو على قطعة صغيرة من البريق المعدنى[1] والملاحظ أن المصور هنا رسم الثعلب وهو يعدو فى خفة ورشاقة وعبر أيضاً عن جسم الثعلب بما يتميز به من استطالة ورشاقة ، كما أنه عبر عن ذيله الطويل المنتهى بجزء عريض مما يدل على ملاحظة واقعية لشكل الثعلب ، وقد عبر المصور عن الفراء الذى يغطى جسم الثعلب بواسطة خطوط قصيرة من البريق المعدنى فوق مساحات بيضاء . كما عبر عن المفاصل عند الأرجل بواسطة أقواس أو أشكال دوائر غير كاملة . كما أن رأسه وفمه مرسومان بشكل أكثر أستطالة إلى الأمام ولسانه يخرج من فمه مما يدل على سرعة العدو .

وهناك منظر آخر لثعلب مرسوم بالبريق المعدنى الداكن على بطانة بيضاء[2] وهو هنا عكس المنظر السابق ذلك أن المصور على القطعة السابقة جعل منظر الثعلب نفس

(١) La Céramique Egyptienne, Op. Cit., PL. 25.

(٢) Ibid., PL. 26.

منظر بطاقة القطعة بينما ملأ بالبريق المعدنى الداكن باقى أجزاء القطعة . أما هنا فقد حدث العكس إذ أنه رسم الثعلب ، وجسم الثعلب هنا ضخم وذيله أطول من الثعلب السابق ، وقد عبر المصور عن المفاصل بواسطة حز على شكل أقواس من البريق المعدنى يصل به إلى البطانة البيضاء وكذلك الأمر فى تعبيرى عن شكل عضلات البطن بواسطة حزوز على شكل خطوط فى عرض الجسم ، أما شكل البطن فقد عبر عنها المصور بواسطة ترك مساحة بيضاء وعليها تهشيرات بالبريق المعدنى والمنظر كله محاط ببعض الأوراق النباتية فى أماكن متفرقة من الصحن .

وقد وجدت صورة الثعلب أيضاً على أناء من الخزف ذى البريق مرسوماً فى داخل جديلة هندسية تحوى مناظر لغزلان[١] والملاحظ أن المصور رسم الثعلب هنا مفتوح الفم كما أنه أعطى مؤخرة الذيل ذلك الشكل العريض المعروف فى ذيل الثعلب .

كما وجدت مقدمة لجسم ثعلب على قطعة من الخزف ذى البريق المعدنى ويتدلى من فم ورقة نباتية ثلاثية الفصوص متصلة بفرع نباتى طويل[٢] . ومنظر الثعلب منفذ على البطانة بواسطة خطوط من البريق المعدنى محاطة بطلاء داكن من البريق . . والملاحظ أن طريقة المصور هنا فى التعبير عن المفاصل ، وكذلك الفراء على جسم الثعلب بنفس الطريقة السابقة .

والواقع أن المصور الفاطمى كان أكثر براعة من زميله المصور الأيوبى والمملوكى على الخزف والفخار . . يتضح ذلك من نماذج لتصاوير ثعالب من العصرين السابقين ، فقد ورد هذا الحيوان على قطع من الخزف المرسوم تحت الطلاء بشكل غير واضح المعالم وبعيد عن الواقع[٣] .

أما فى العصر المملوكى فنشأ هذه على الخزف المرسوم تحت الطلاء ولكن يغلب عليه طابع الجمود البعد عن الواقعية بالمقارنة بالنماذج الفاطمية[٤] ، كما أن المصور المملوى كان غير مدركاً لنسب جسم الثعلب التشريحية ، أيضاً لم يستطع دمج أعضائه المختلفة

(١) أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير (سبق الأشارة إليه) شكل ٥٨ ، ص ١٧ .

(٢) La Céramique Egyptienne, Op. Cit., PL., 44.

(٣) Ibid., PL. 88.

(٤) Pantastic Fauna, Op. Cit., PL. 168, 1, 11.

فى كل متجانس . ولكن التأثير الفاطمى يتضح على الثعالب الموجودة فى تصاوير المخطوطات[1] التى تنسب إلى المدرسة العربية وخاصة ما يتعلق منها بكتاب كليلة ودمنة إذ أن شكل الثعلب فى هذا المخطوط تشبه إلى حد كبير أشكال وتصاوير الثعالب الموجودة على الخزف الفاطمى .

الأسماك :

بعد رسم الأسماك من العناصر التصويرية التى شاعت على الخزف الفاطمى بصورة كبيرة ولعل تلك الكثرة فى إعداد قطع الخزف الفاطمى من جهة ، ومن جهة أخرى فإن هناك تنوعاً هائلاً فى تكوينات وتصميمات تصاوير الأسماك على الخزف ، فتارة يرسم لافنان مجموعة من الأسماك فى صف واحد[2] ، وتارة أخرى يرسم مجموعة من الأسماك فى دائرة[3] وتارة أخرى يرسم سمكتين متقابلتين وفى أوضاع مختلفة بحيث تتجه أحداهما إلى اليمين والأخرى إلى اليسار ، وتارة أخرى يرسم سمكتين مقلوبتين بحيث تتجه رأس كل منهما نحو ذنب الأخرى[4] ومرة أخرى يرسم فيها سمكة كبيرة وحولها مجموعة من الأسماك الصغيرة تسير حولها[5] . وتارة يرسم أسماكاً تلتقى رؤوسها فى نقطة واحدة صانعة دائرة[6] ولقد أثارت تلك الكثرة فى تصاوير الأسماك على منتجات الخزف الفاطمى مناقشات ولعل مرجعها إلى ما أرتبط فى الأذهان من التشابه بين اسم المسيح ابن الله باللغة اليونانية فى كلمة سمك[7] . ومما زاد فى هذا الاعتقاد تلك المكانة الممتازة التى تمتع بها القط فى العصر الفاطمى . ومن القطع التى ورد عليها رسم السمك صحن صغير ذو حافة مفلطحة عن طريق الأقواس المتجاورة ولون

---

(١) Arab Painting, Op. Cit., P. 63.

(٢) Fantastic Fauna, Op. Cit., PL. 1, 11.

(٣) Ibid., PL. 9.

(٤) Ibid., PL. 311.

(٥) Ibid., PL. 11.

(٦) Fantastic Fauna, Op. Cit., PL. 10, 11.

(٧) Gaible et Grands Faienciers d'epoque Mamlouke, Op. Cit., PL. 26.

البريق المعدنى زيتونى والرسم فيه عبارة عن سمكتين رأس كل منهما نحو ذنب الأخرى، وهو من النوع المعروف باسم «البلطى» والحق أن الرسام الفاطمى بلغ شوطاً كبيراً فى اتقان الرسم وإيضاح التفاصيل ، وقد أظهر جزءاً من البطن فظهرت بيضاء وبها عدة نقط ويدور حول الحافة إطار من نفس البريق المعدنى . كما ردت رسوم الأسماك على قاع أناء من العصر الفاطمى من نوع الخزف ذى البريق المعدنى عليه رسم سمكتين متدابرتين[1] . وتزخرف بدن كل منهما خطوط رأسية متموجة متوازية كذا فى الأرضية ، والملاحظ أن اسم المصور قد رود على هذه القطعة باسم «شريف عشاف» . ولقد ترك مصوروا العصر الفاطمى أثراً واضحاً فى منتجات التصوير الأيوبى على الخزف ذلك أننا نرى فى هذا العصر وخاصة فى نوع الخزف المرسوم تحت الطلاء نفس التكوينات الفاطمية فى رسم الأسماك على الخزف ذلك أننا نرى فى هذا العصر وخاصة فى نوع الخزف المرسوم تحت الطلاء نفس التكوينات الفاطمية فى رسم الأسماك على الخزف الفاطمى ، ولكن لم يبلغ المصور الأيوبى مستوى الفنان الفاطمى فى التعبير عن التفاصيل الدقيقة فى تصاوير الأسماك إلا أنه حاول أضفاء طابع الرشاقة على أجسامها فى خزفة[2] أما فى العصر المملوكى فقد وجدنا أيضاً التأثير الفاطمى أكثر وضوحاً سواء من حيث أشكال الأسماك ومحاولة التعبير عن تفاصيلها أو من حيث التكوينات وتصميمات تصاوير الأسماك على الخزف وخاصة فى منتجات كبار مصورى الخزف المملوكى وعلى رأسهم (عنيبى)[3] ، ولم تقتصر رسوم الأسماك على الخزف المملوكى فحسب بل انتشرت رسوم أيضاً على الفخار المطلى من العصر نفسه حيث وردت رسوم فى أوضاع متنوعة وبأشكال مختلفة ولكنها كلها كانت لا تخرج عن التكوينات التى سبق أن رأيناها على الخزف الفاطمى .

---

(١) عبد الرؤوف على يوسف ، خزافون من لعصر الفاطمى (سبق الأشارة إليه) ص ٢٠ .

(٢) Fantastic Fuaune, Op. Cit., PL. 11.

(٣) Gaibie et Grands Faiencieres d'epoque Mamlouke, Op. Cit., PL. XVI, 85, 86, 87

تصاوير الطيور

أهتم المصور الفاطمى على الخزف برسوم الطيور . فكان يرسم الطيور ضمن عناصر التصاوير الأدمية والحيوانية بالإضافة إلى رسمها بمفردها كموضوع رئيسى فى الصورة هذا ومن جهة أخرى فإنه رسم طيوراً متنوعة بشكل واضح . . أما بالنسبة لتكوينات وتصميمات الصور فإنه أعطانا تصميمات متنوعة لمناظر الطيور المختلفة .

هذا ومن الملاحظ أن رسوم الطيور الفاطمية على الخزف هى نفسها أنواع الطيور التى شاع رسمها على الورق والجدران وغيرها من المواد التى صور عليها المصور فى المدرسة الفاطمية .

وسوف أعرض أولاً للطيور الأليفة ثم أعرض للطيور البرية الجارحة .

الطاووس :

كان الطاووس من أجمل الطيور التى شكلت موضوعاً تصويرياً شائعاً فى العصر الفاطمى وقد صوره الفنان الفاطمى فوق مختلف مواده ، وكان الخزف ذى البريق المعدنى من أبرز المسارح لتصاير الطاووس فنراه فى وضع مواجه[١] أو وضع جانبى[٢] ، أو سائراً فى مجموعات[٣] وفى صورة ناشراً ذيله وفى أخرى يبدو هذا الذيل غير منشور ومن أبرز النماذج الخزفية التى ورد عليها صورة طاووس يقف فى وضع جانبى وقد نشر ذيله[٤] ، والملاحظ فى هذه الصورة أن قدرة المصور الفاطمى على الأحساس بالنسب التشريحية لجسم الطاووس كانت واضحة وقدرته على التنسيق وأدراك العلاقات الصحيحة بين هذه الأجزاء بطريقة لا يبدو معها جسم الطاووس فى وضع غير طبيعى أو بعيد عن الطبيعة . بمعنى أنه كان مدركاً لحجم الجسم وطول الرقبة وحجم الرجلين والذيل كما أنه كان مدركاً للعلاقة الصحيحة بين طول الرقبة وحجم الجسم وعلاقة هذا الجسم بكل من الذيل والرجلين بالإضافة إلى تعبيره عن التفاصيل بطريقة صحيحة ومريحة للنظر

(١) Fantastic Fauna, Op. Cit., PL. 37.

(٢) Ibid., PL. 35.

(٣) Ibid., PL. 38.

(٤) La Céramique Egyptienne, Op. Cit., PL. 40.

يتضح ذلك من شكل تفاصيل الريش فوق الجناح وكذلك من شكل المنقار فى الرأس والأصابع فى الرجلين وطريقة رسم الطاووس ، وكما يبدو فى هذه الصورة أن المصور عبر عن الطاووس فى البداية بواسطة خطوط ثم ملأ هذه الخطوط كلها بالطلاء الذهبى من البريق المعدنى مع ترك فراغات بيضاء فى مواضع العين والمنقار وكذلك الأجنحة التى عبرز عن ريشها بواسطة خطوط بيضاء وأشرطة عرضية ودوائر كلها باللون الأبيض فوق أرضية بالبريق المعدنى أو فراغات بيضاء داخل الطلاء الكثيف .

أما خلفية الصورة فهى عبارة عن تعاريج نباتية تحصر بينها أشكال أوراق نباتية ثلاثية رباعية كلها داخل دوائر . والموضوع الرئيسى كله وهو شكل الطاووس فى داخل أطارين أحدهما داخل الآخر بينهما مسافة صغيرة بيضاء .

ويتشابه رسم الطاووس السابق مع رسم الطاووس الذى ورد على قطعة من الخزف ذى البريق المعدنى . سواء من حيث الوقفة أو التعبير عن شكل الذيل أو الريش وإن كان الطاووس السابق أكثر تأنقاً وخاصة فى شكل الزخرفة التى تغطى الذيل ، كما يتشابه من جهة أخرى مع طاووس آخر على قطعة من الخزف ذى البريق المعدنى فى شكل الوضع الجانبين إلا أن شكل الذيل هنا أكثر طولاً وأقل عرضاً عن الذيل السابق ولكنه أكثر رشاقة وخفة وحيوية إلا أن رأس الطاووس هنا لا يوجد عليها تاج كما أن المصور عبر عن الجسم والرقبة والأجنحة بواسطة طلاء كثيف من البريق المعدنى مع ترك نقطة بيضاء للتعبير عن العين ولذا فإن الطاووس السابق أكثر جمالاً فى شكله العام وأكثر تعبيراً عن التفاصيل . . ويتشابه شكل الطاووس الأخير مع رسمه لطاووس آخر فى وضع جانبى قليل التفاصيل وقد عبر المصور فيه عن شكل العين بواسطة نقطة بيضاء ويتشابه الطاووسان السابقان مع رسمه لطاووس آخر فى وضع جانبى أيضاً[1] إلا أن شكل التاج هذا أكثر رضاقة وطولاً كما أن شكل الجسم بالإضافة إلى الرجلين أكثر جمالاً وحيوية .

وبالإضافة إلى التصاوير السابقة للطاووس فقد وجد رسم لطاووس على قطعة

---

(١) La Céramique Egyptienne, Op. Cit., PL. 23.

خزفية محفوظة فى متحف فكتوريا والبرت ، وأخرى محفوظة بالمتحف الأسلامى بالقاهرة وكلها تتشابه فى شكل الذيل المرفوع وقد وجد الطاووس على شباك قلة فخارية من الغريب أن ينسبها Olmir إلى العصر الأيوبى[1] ، على أن قرب الطاووس الطبيعة بالإضافة إلى التعبير الرائع عن رشاقته كل تلك المميزات تقربه من عصر الأزدهار الفنى لتصاوير الطيور فى العصر الفاطمى . . وذلك لقرب رسم الطاووس من الطاواويس المرسومة على النسيج الفاطمى وخاصة منظر لطاوسين متقابلين[2] وقد رسم كلا من الطاوسين بشكل جانبى ناشراً ذيله والملاحظ أن المصور الفاطمى قد أحرز تفوقاً واضحاً فى رسم الطاووس عن المصورين المعاصرين له وذلك بمقارنة رسم الطاووس على الخزف الفاطمى برسم الطاووس على الخزف السلجوقى ذى البريق المعدنى[3] سوف نلاحظ أن الطاواويس الفاطمية كانت أكثر قرباً من الطبيعة وأكثر بشاقة وأقل جموداً . . والأمر نفسه نجده على العلب العاجية الأسبانية مخن القرن الحادى عشر[4] . . إلا أن المصور الفاطمى كان أكثر احتراماً للنسب التشريحية وأكثر اهتماماً بأبراز التفاصيل وزخرفتها بالإضافة إلى قدرته فى التعبير عن الحركة الحيوية فى رسم الطواويس وهو أمر لم نجده فى الطاواويس الموجودة على العاج الأسبانى . . والملاحظ أن تأثير المصور الفاطمى واضح على تصاوير الطواويس عند الفنان المملوكى ، إلا أن الطواويس المرسومة على منتجات الخزف المملوكى كانت أكثر رشاقة وحيوية[5] . وتعبيراً عن الحركة ، لكن المصور الفاطمى كان أكثر أدراكاً للنسب الطبيعية لجسم الطاووس وأكثر تفهماً للعلاقات الصحيحة بين هذه الأجزاء لدى المصور المملوكى .

الديوك :

رغم أن تصاوير الديوك وردت فى العصر الفاطمى على نماذج قليلة جداً إلا أن هذه

(١) Olmir, Filtre du Gargoulette Op. Cit., Pls, LII-LXIII.

(٢) كنوز الفاطميين (سبق الأشارة إليه) لوحة ٢١ .

(٣) Asurvey of Persian Art, Op. Cit., P. 641, A.

(٤) محمد عبد العزيز مرزوق ، التحف المصنوعة من العاج ، مجلة كلية الآداب ، ج ٢ ، المجلد ١٧ ص ٤ أشكال ٢ ، ٣ ، ١٣ .

(٥) La Céramique Egyptienne, Op. Cit., PL. III.

النمـاذج كانت دليلاً قاطعـاً على مهـارة ودقة المصور الفـاطمى فى التصـوير . ذلك أن تصاوير الديوك مرسومة بدقة واضحة سواء من حيـث التفاصيل التشريحية لجسم الديك أو من حيث طبيعة الـديوك نفسها من ميل إلى العراك مع بعـضها . . وقد رسم المصور الفاطمـى الديك بواسطة خطوط الـبريق المعدنى الذهـبى على الأرضية البيـضاء المحاطة بالبريق المعدنى الـداكن . بمعنى أن المصور حدد رسم الديك بخطوط الـبريق الرفيعة ثم غطى أرضية الصحن من حوله بالبريق الـداكن ثم بدأ من جديد فى رسم تفاصيل جسم الديك بخطوط أرفع من الخطوط السابقة من حـيث رسم العرف والعين والمنقار وتفاصيل الريش بالإضافة إلى أصابع الأرجل وتفاصيلها[١] .

وبالإضافة للرسم السابق يوجد فمن متحف كلية الآثار بقايا تمثال مجسم لديك لم يتبق منه سوى الرأس بالعينين والمنقار[٢] وهى قطعة رائعة على الرغم من صغر حجمها. وقد رسم المصور العين وما حولها بالبريق المعـدنى وكذلك المنقار بينما ترك بقية الرأس دون أن يغطيها بالبريق أى ترها بلون البطانة .

العصافير والحمام :

من العناصر الـتصويرية التى شاعت بكـثرة على الخزف الفاطمى رسوم الـعصافير والحمام ويـبدو أن صغير حـجم هذا العنصـر بالإضافة إلى رشـاقته هو ما دفـع لمصور الفاطمى إلى تمثيلها على الخزف بكثرة . . والواقع أن المصور الفاطمى نوّع فن التكوينات التى يـرسم بها العـصافير والحمـام ، فتارة يرسـمها منفـردة وتارة أخرى يرسمـها فى مجموعة ، وتارة يرسمها وهى فى وضع طيران وأحيـاناً يرسمها وهى تستعد للطيران . والواقع أنه كان فى كل هذه الأوضاع بارعاً إلى درجة كبيرة .

ومن أبرز النمـاذج الفاطمية لرسوم العـصافير على الخزف ، رسم لعـصفور رشيق يمسك بمنقارة فرعاً نباتـياً فيبدو وأنه يحمله[٣] والرسم كله على قاع أنـاء صغير بالبريق الذهبى على بطانة بيضاء ، ولقد رسم المصور هنا العصفور نفسه بالبريق المعدنى الذهبى

(١) مجموعة مؤلفين ، القاهرة تاريخها وفنونها وآثارها ، شكل ١٩ ، ص ١٠١ .

(٢) هذه القطعة تنشر لأول مرة .

(٣) رقم السجل بمتحف كلية الآثار جامعة القاهرة ١٢٩٧ ، والقطعة تنشر لأول مرة .

على بطانة بيضاء ، وقد غطى المصور بـالطلاء كل الجسم ، أما مواضع العين والأجنحة فقد حزها حـتى وصل إلى لون البطانة الـبيضاء . والاقع أن المصور هنا اسـتخدم نفس الطريقة الـلاتى استخدمها المصـورون الفاطميون بصفـة عامة من حيث المقابـلة بين لون البريق ولون البطانة لـزيادة التركيز على أهمية العنصر التصـويرى ولفت النشر إليه . . والملاحظ من جهة أخرى أن المصور ترك لنا توقيعه بنفس لون البريق المعدنى الذى رسم يد العصفور وكـان التوقيع باسم «مسلم» ويشـبه العصفور السابق رسم لـعصفور يمسك بفرع نباتى ينتهى بورقة ثلاثية الفصوص[١] .

ولقد رسم المصور العصفور هنا بالبريـق المعدنى البنى الداكن ، وترك فراغات مثل بها شكل العين وعبر بها عن اتصال الجنـاح بالجسم ولكن على الرغم من أن الرسم هنا بعيد بعض الشـئ عن الواقع إلا أن المصور أضفى عليه طابع الحيـوية وخاصة فى شكل الذيل الرشـيق . وهناك رسم آخر لعـصفور بالبريق المعـدنى البنى الداكن عـلى أرضية بيضاء غير فيه المصور عن شكل الجنـاح بواسطة جزء أبيض بين البطن والظهر[٢] وعلى الرغم من أن الطريقة التى رسم بها المصور العصفـور على هذه القطعة يبدو منها اهتمامه بالكليات فى شكل جسم الطائر إلا أن الرسـم كله جاء رشيقاً ومعبراً وخاصة فى شكل الأرجل والذيل . ويوجد رسم آخر لـعصفور يسير على أرضية نباتية ممسـكاً بورقة نباتية فى منقاره[٣] . والرسم كله بالبريق المعدنى البنى الداكن على بطانة بيضاء . . والملاحظ أن المصور عبر عن شكل الجناح واتصاله بالجسـم بواسطة فراغات بيضاء خرها على مادة البريق المعدنى حتى وصـل إلى البطانة البيضاء . أما العين فقد عبـر عنها بواسطة دائرة بيضاء داخلها نقطة بالبريق المعدنى .

أما رسوم الحمام فتـتميز عن رسوم العصافير بـاستطالة أجسامها وطول ذيلـها نسبياً عن ذيل العصـافير ويوجد رسم لحمامة عـلى قطعة من الخزف ذى البريـق المعدنى وربما كان قاع أناء[٤] . أن المصور هـنا كان ماهراً فـى التعبيـر عن تفاصيـل الجسم بالنـسبة

(١) La Céramique Egyptienne Op. Cit., PL 30, Fig. 3.

(٢) القطعة محفوظة بمتحف كلية الآثار جامعة القاهرة ، رقم السجل ٨٤٥ ، وتنشر لأول مرة .

(٣) La C®éramique Egyptienne Op. Cit., PL. 30, Fig. 2.

(٤) Ibid., PL. 34, Fig. 2.

للحمامة المرسومة ، فرسم لنا المنقار والعين بمهارة ورشاقة ، كما أنه أعطانا مناطق بيضاء فى الجسم المغطى بالبريق المعدنى معبراً بها عن الريش الموجود على الأجنحة ، وكذلك عبر عن شكل الذيل فى مهارة واضحة كما أنه رسم الأرجل رشيقة والحمامة ذات ذيل طويل تبدو وكأنها تستعد للطيران ، وقد عبر المصور عن تفاصيل أجزاء جسمها بواسطة مناطق بيضاء عند الأجنحة والذيل والعين . وهناك قطعة أخرى عليها رسم لحمامة تبدو وكأنها تمد مناقرها لتلتقط شيئاً[١] .

والواقع أن منظر هذه الحمامة أكثر رشاقة وأناقة ذلك أن تفاصيل أجزاء جسم الحمامة واضحة بشكل ملحوظ كما أنه عبر عن الريش المنتشر على جسمها ، بواسطة تهشيرات رفيعة على البريق المعدنى تصل إلى البطانة البيضاء . كما أنه عبر عن اتصال الجناح بالجسم بواسطة ترك فراغ أبيض بين الجسم والجناح . . وعلى قطعة خزفية أخرى من نوع البريق المعدنى رسم حمامة مقعمة بالرشاقة والتى تتضح فى أستطالة الجسم[٢] . وكانت طريقة المصور فى التعبير عن اتصال الجناح بالجسم هى نفسها طريقة المصور السابق فى ذلك إلا أنه هنا رسم نقطاً بالبريق المعدنى ليعبر بها عن الريش وعلى قطعة أخرى خزفية من نوع البريق المعدنى ، رسم لحمامة رشيقة جداً بقى منها الجسم وجزء من الرأس ، الرسم كله بلونين من البريق المعدنى[٣] ذلك أن المصور رسم الأجزاء الأخرى وخاصة تلك التى تحدد موضع الذيل والجناح البطن بينما عبر عن شكل الريش بواسطة حزوز تصل إلى لون البطانة . . والواقع أن المهارة الرائعة للمصور الفاطمى فى رسم العصافير والحمام نجدها أثرها الواضح على مصورى الخزف فى العصور التالية عليه . ففى العصور الأيوبى خاصة على الخزف المرسوم تحت الطلاء نجد أن الرسام هنا أضفى طابع الرشاقة على رسوم الحمام والعصافير[٤] لكن الملاحظ أنه رسم أغلبها فى وضع طيران . . وعلى الرغم من أنه حاول أضفاء الرشاقة على رسومه إلا أنها لم تكن قريبة من الطبيعة بدرجة قرب الرسوم الفاطمية . . أما فى العصر المملوكى فقد وجدت

---

(١) La Céramique Egyptienne Op. Cit., PL. 34, Fig. 3.

(٢) هذه القطعة محفوظة بمتحف كلية الآثار جامعة القاهرة ، رقم السجل ٨٤٣ ، وهى تنشر لأول مرة .

(٣) هذه القطعة محفوظة بمتحف كلية الآثار جامعة القاهرة ، رقم السجل ٨٤٦ ، وهى تنشر لأول مرة .

(٤) La Céramique Egyptienne., Op. Cit., Pl.40, Fig. 1.

رسوم العصافير والحمام سواء على الخزف أو الفخار المطلى ، فعلى الجزء المرسوم تحت الطلاء[١] ، وجدت رسوم عصافير ناشرة أجنحتها وسابحة فى الهواء ، ورسوم عصافير تمد رقبتها لتلتقط طعامها ، روسوم الحمامات المتقابلة حول شجرة ، والواقع أن المصور المملوكى على هذا النوع من الخزف كان متأثراً بالمصور الفاطمى سواء من ناحية التكوينات المختلفة للتصاوير أو فى رسم تفاصيل أجزاء الجسم مثل المنقار والعين والأجنحة والأرجل وما إلى ذلك . . أما الفخار المطلى[٢] فقد وجدت عليه نماذج كثيرة للعصافير والحمام . بعضها مرسوم بطريقة متقنة والبعض الآخر لا يظهر فيه المصور أى تفاصيل لأجزاء الجسم ولكن الفنان هنا كان متأثراً إلى حد كبير بالمصور الفاطمى على الخزف وخاصة فى الأوضاع التى رسم بها العصافير والحمام .

الباز :

يعد الباز من الطيور التى استخدمت بكثر فى الصيد ولذا فإن كثرة رسومه على الخزف الفاطمى أمر مألوف . . ورسم الباز يأتى فى العادة ضمن منظر فى أغلب الأحيان يمثل منظر صيد والحق أن أتقان المصور الفاطمى لرسم صور الباز أنما هو نتيجة للدراسة الواقعية لشكل هذا الباز ، ذلك أن الباز موجود حول المصور بكثرة نتيجة لانتشار رياضة الصيد بالباز بين الأمراء والطبقة الأرستقراطية .

ومن أبرز النماذج لرسم الباز قطعة من البريق المعدنى عليها صورة رجل ملتحى يقدم لباز أمه طائراً صغيراً[٣] وقد يكون هذا الشخص مدرباً يدرب هذا الباز على كيفية اقتناص فريسته والملاحظ على الصورة أن رسم الباز فيها قريب من الطبيعة يتضح ذلك من شكل العين القوية وكذلك شكل التهشيرات عند الرأس والتى عبر بها المصور الفاطمى عن ريش الباز المتنشر على رأسه .

(١) قطعة محفوظة بمتحف كلية الآثار جامعة القاهرة ، رقم السجل ، وهى تنشر لأول مرة .

(٢) قطاع من الفخار المطلى عليها رسوم حمام وعصافير محفوظة بمتحف كلية الآثار أرقام ١٠٣ ، ١٠١ ، ١٠٠ ، ١٠٢ ، ٩٨ وهى قطع تنشر لأول مرة .

(٣) Ahmad, ABD Razig : La ChasseAu Faucon D'arres Des Geramiques du Musee du Caire Annles Islamologiques, T. OX, 1970, P. 100.

وهناك صورة أخرى لباز يهم بالطيران من فوق يد صاحبه[1] ، وعلى الرغم من أن منظر الباز غير واضح التفاصيل إلا أن تعبيره عن الريش المنتصر فو فوق الجسم يعطى أحساساً بقوة هذا الطائر . . وبصفة عامة فإن رسم المصور الفاطمى للباز كان أقوى من رسم المصورين فى العصور التالية على العصر الفاطمى[2] .

النسر :

من الطيور البرية القوية التى صورها المصور الفاطمى على الخزف النسر ، وقد صور الفنان الفاطمى النسر على الخزف وهو ناشراً جناحيه دليل القوة . . ومن أبرز النماذج الفاطمية لرسم النشر على الخزف ، صورة لنشر مرسومة بالبريق المعدنى على كسرة من الخزف[3] ، نلاحظ فيها أن المصور رسم النسر ناشراً جناحية فى قوة وقد عبر المصور عن شكل النسر بواسطة الرسم بالبريق المعدنى على أرضية بيضاء حيث رسم كتلة الجسم بالبريق الداكن ثم حدد تفاصيلة بواسطة.الحز بآلة رفيعة على البريق لأظهار تفاصيل الريش بلون البطانة البيضاء . . كما فعل المصور نفس الشئ بالنسبة لشكل المنقار والعين. . ومهما يكن من الأمر فإن رسوم النسر بعد العصر الفاطمى أخذت تتجه اتجاهاً آخر حيث أصبح النسر يمثل شارة مميزة للحكام أو السلاطين[4] إلا أنه من الناحية التصويرية فقد الكثير من قربه من الطبيعة .

(١) Ahmad, ABD Razig : La ChasseAu Faucon D'arres Des Geramiques du Musee du Caire Annles Islamologiques, T. OX, 1970, P. 100.

(٢) Ibid., PL. X, A,·B, PL. XI, B.

(٣) La Ceramique Egyptienne, Op. Cit., PL.

(٤) يعتبر النسر من أكثر الرموز وروداً على الآثار والتحجف العربية المنسوبة إلى العصر المملوكى وقد رسموه برأس واحدة ملتفتة إلى اليمين أو اليسار ، أو برأسين متدابرين ، وكذلك أما بجناح واحد أو جناحين مبسوطين (أنظر أحمد عبد الرازق ، الرنو على عصر سلاطين المماليك ، المجلة التاريخية المصرية ، مجلة ٢١ سنة ١٩٧٤ ، ص ٥ ، ٧ ، قطعة محفوظة بمتحف كلية الآثارجامعة القاهرة رقم السجل ، تنشر لأول مرة .

مناظر الانقضاض

يعتبر موضوع الأنقضاض من الموضوعات الشـائعة بصفة عامة على الخزف الفاطمى وعادة كان منظر الأنقضاض يجمع بين أكثـر من حيوان وأكثر من طائر ، وقد تجمع بين حيوان وطائر . . وفى كـل الحالات تكون هناك صورة لحيوان أليـف وحيوان مفترس أو طائر جارح والثانى أليف وقد يكن الاثنان (الحيوان - والطائر) مفترسين .

وفى العـادة فإن منظر لانقـضاض فى أبسط تصـميم له يبـدو الطائر ينقـض على حيوان، أو الحيـوان على حيوان آخر ، أو الطائـر على طائر آخر . . وعلـى الرغم من شيوع منظر الأنقضاض على لخزف والفخار الفـاطمى فإن الموضوع نفسه قديم فلقد عرفته قبائل السيت فـى بلاد التركستان[1] كما أنـه يعد من الموضوعـات الشائعة فى الـعصر الساسانى[2]. ولقد عرفه الفـنانون فى مصر قبيل العـصر الفاطمى[3] . كما أن المـصور الفاطـمى مثله بـكثرة على مـختلف مـواد الفنون التـطبيقيـة من عاج[4] وخشب[5] ، ونسيج[6]، وزجاج[7] بالإضافة إلى وروده على الرسوم والجدارية .

ومن أبرز الأمثلـة الفاطمية لموضوع الأنـقضاض على الخزف صورة لحيـوان مفترس ينقض على أرنب[8] والمنظر مفعم بـالحيوية والدقة فى التعبير عـن الحركة بالإضافة إلى عناية المصور الـواضحة بالتعبير عن لنسـب التشريحية الصحيحة لأجـزاء جسم الحيوانين بصورة دقيقة .

ولو عقـدنا مقارنـة بين تصاويـر الأنقضاض عنـد المصور الفـاطمى وبين تـصاوير

(١) زكى محمد حسـن ، فنون الأسلام (سبق الأشارة إليه) ص ٢٥٥ .

(٢) حسـن الباشا ، فن التصوير فى مصر الأسلامية (سبق الأشارة إليه) ص ٤٩ .

(٣) رود على قطعة من النسيج (كتان) باسـم جعفر المقتدر ٢٩٥-٣٢٠ هـ - رقم السجل ١٢١٩٢ بمتحف القبة الأسلامى بالقاهرة .

(٤) Gluck Und Diez, Die Kunst des Islam, Op. Cit., S. 497.

(٥) Cet, Gen du Musee Arabe du Caire, Op. Cit., PL.

(٦) زكى محمد حسـن ، كنوز الفاطميين (سبق الأشارة إليه) لوحة ١٧ .

(٧) زكى محمد حسـن ، أطلس الفنون الزخرفية (سبق الأشارة إليه) (شكل ٧٤٣ ، ص ٢٥٢) .

(٨) حسـن الباشا ، من التصوير فى مصر الأسلامية ، (سبق الأشارة إليه) ص ٥١ ، زكى حسـن ، أطلس الفنون الزخرفية (سبق الأشارة إليه) ش ٤٠ ، ص ١٢ .

الأنقضاض عند زميله المصور السلجوقى سوف نلاحظ أن المصور الفاطمى كان متفوقاً بشكل ملحوظ على زميله الإيرانى ذلك فى أعطائنا أحساساً بالوحشية ، التى تكون عادة مرتبطة بالانقضاض فقد رسم الفنان السلجوقى الصقر وكأنه يقف على ظهر الديك دون أحساس بالثقل الذى ينتج عن ذلك من ناحية ، ودون أحساس بالحالة النفسية للحيوان من ناحية أخرى . ذلك أن المصور رسم الحيوان وهو غير مكترث بهجوم الصقر عليه . بينما نجح المصور الفاطمى فى أن ينقل نا الأحساس بالوحشية التى تصاحب عملية الأنقضاض بما فيها من عراك وصراع . فضلاً عن أظهار الحركة المناسبة التى تعبر عن الحالة الأنفعالية عند الأرنب عند مهاجمة الحيوان المفترس له .

ولقد ترك المصور الفاطمى على الخزف تأثيراً واضحاً على من جاء بعده من مصورى الخزف والفخار المملوكى يتضح ذلك من كثرة تمثيل موضوع الأنقضاض على الخزف الأيوبى والمملوكى . حيث نجد منظر الأنقضاض قوامه طائر ينقض على حيوان ذى أذنين طويلتين وذيل طويل على قطعة من الخزف المرسوم تحت الطلاء على أنه من الواضح/ أن المصور هنا لم يبلغ ما بلغه المصور الفاطمى من دقة فى التعبير عن حركة الحيوان أو الطائر أثناء عملية الأنقضاض بالإضافة إلى القرب من الطبيعة عند تمثيله لأجزاء الجسم عند الحيوان حيث نلاحظ أن منظر الأنقضاض هنا ضعيف وبعيد عن الطبيعة وهناك تحوير واضح فى شكل الطائر وكذلك الحيوان[1] .

وفى العصر المملوكى نران على أمثلة كثيرة من الخزف والفخار ومن بينها صورة لأسد ينقض على غزال . ورغم محاولة المصور المملوكى التعبير عن حركة الحيوان ونسب أجزاءه التشريحية بدقة فى تعبيره عن عضلات البطن مفاصل الكتف[2] ، بواسطة أقواس أو دوائر غير كاملة أو خطوط قصيرة وهى الطريقة التى كان يتبعها المصور الفاطمى . . إلا أن هناك أفتقار إلى الأحساس بالحالة النفسية المصاحبة لحركة الأنقضاض بالإضافة إلى أن هناك ركاكة واضحة فى الرسم مما يبعده عن الطبيعة إذا قارناه بمناظر الأنقضاض على الخزف والفخار الفاطمى .

(١) La Ceramique Egypticenne, Op. Cit., PL. XLVII.

(٢) Ibid., PL. 139.

Gaibi, Y. F. Egyptiens D'epaque Mamlauke Op. Cit., PL. XV II, Fig. 90.

تصاوير الكائنات الخرافية

رسم المصور الفاطمى على الخزف إلى جوار تصاوير الآدميين والحيوانات والطيور - تصاوير لكائنات خرافية . وهذه الكائنات الخرافية كانت تجمع فى شكلها بين الأنسان والحيوان تارة ، وتارة أخرى كانت بين الأنسان والطائر ، ونارة ثالثة تجمع بين الأنسان والحيوان والطائر . وانتشار رسوم هذه الكائنات الخرافية يدل على أنها كانت من الموضوعات المحببة لدى المصور الفاطمى ، بل ولدى الفنان المسلم بصفة عامة الذى أخذها عن فنانى الشرق الأقصى ووجد فيها ذلك البعد عن الواقع والطبيعة وهما الصفتان اللتان تميزان الفن الأسلامى عن غيره فيما يتعلق برسوم الكائنات الحية[1] .

ومن نماذج الكائنات الخرافية رسم متقن لحصان مجنح يركض متجهاً إلى اليسار[2] ومن الواضح أن المصور أعطانا أحساساً قوياً بحركه الحصان كما أنه خدد الحصان بخطوط البريق وكذلك الجناح والأرضية أحاطهما بطبقة من البريق المعدنى الأصفر الداكن ، أما أطار الصورة فهو من مجموعة شرائط عريضة متداخلة . وهناك صورة أخرى لكائن خرافى مجنح[3] جسم لأسد والرأس لقط برى ، والجناح الطائر وفى كل جزء من الأجزاء السابقة نجد أتقاناً بالغاً فى الرسم وقرباً واضحاً من الطبيعة ، ومع هذا فقد نفذ الصورة كلها للكائن بطريقة متجانسة ،. وهناك صورة لكائن خرافى على صحن كامل من الخزف ذى البريق المعدنى يشبه الكائن الخرافى السابق[4] فى أن جسمه جسم أسد أما رأسه فهى فيما يبدو لقط برى ، والكائن الخرافى المرسوم بالبريق الداكن فيما عدا الأذن المتدلية والعين. والرسم فيه اتقان واضح حيث يقترب من الطبيعة ، فجسمه جسم أسد وذيله لأسد أيضاً إلا أن هناك حيوية واضحة فى الرسم تتضح فى المقابلة بين لون البطانة البيضاء ولون جسم الكائن الخرافى الداكن ، ويتدلى من فم هذا الكائن ورقة

(١) زكى محمد حسن ، فنون الأسلام (سبق الأشارة إليه) ص ٢٥٣ .

(٢) معرض الفن الأسلامى (سبق الأشارة إليه) ص ١٥١ .

(٣) زكى محمد حسن ، تحف جديدة من الخزف ذى البريق المعدنى (سبق الأشارة إليه) ش ١٨ ، محمد مصطفى ، الخزف الأسلامى (سبق الأشارة إليه) ش ٢١ ، محمد مصطفى ، دليل موجز لمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة (سبق الأشارة إليه) ش ٩٣ .

(٤) الصحن محفوظ بالمتحف الأسلامى رقم سجل ١٥٩٦٥ ، تنشر لأول مرة .

نباتية عريضة ، أما أطار الصورة فعبارة عـن أقواس متباعدة ، والأرضية بسيطة عبارة عن ورقة نباتية .

وقد وجدت صورة شبيهة بالائن الخرافى السـابق على كسرة من البـريق المعدنى[١] والرأس هنا لطائـر يشبه النسر ، يخرج من وسـط جسمه جناح ينتهى بـفرعين أحدهما يتجه إلى الأمام والآخر يتجه للخلف .

وهنـا وهناك صورة شـبيهة بـالصورة السـابقة عـلى قطعـة من الخزف ذى البـريق المعدنـى، إلا أن المصور تمادى هنا فـى أضفاء الطابـع الخرافى على هذا الـكائن[٢] فلم يجعل له سوى رجلين أثنين فقط مـع أن جسمه لحيوان من ذوات الأربع ، كما جاء فى نهاية الجسم وأعطانا ذيلاً يشبه ذيل السمك وفى وضع زخرفى .

وهنـاك صورة لكائـن خرافى آخـر على سلـطانيـة كاملـة من الخزف ذى البـريق المعدنى[٣] لا نستطيع أن نجزم بأنها لحيوان أو كائن بـعينه ، وهو فاغر فمه فبدت أمنانه قوية، أما باقى الجسـم فهو لأسد ، ويخرج من وسط الجسم جناح والـرسم على أرضية من وريقات نباتية . وقـد عثره على كسرة عليها صورة لنفس الحـيوان السابق وهو فاغر فمه أيضاً مكشراً عن أسنانه الغليظة[٤].

وإلى جوار تلك المجموعـتين من أشكال الكائنات الخرافية وجـدت مجموعة أخرى تتميز عن أشكال المجموعة الأولى بأنهـا تجمع بين الأشكال الأدمية وأشكال الطيور ذلك أن المصور كان يرسم لـنا وجهاً آدمياً وجسم طائر . والملاحـظ أن المصور نوع بين عدة تصميمـات أشتركت كلها فى أحتوائـها على الشكل الخرافى ذى الـوجه الآدمى . فتارة يرسم المصور هذا الكائن الخرافى منفرداً وحده على الصحن[٥] وتارة يرسمه فى تصميم

(١) Islamic Pottery, Op. Cit., PL XXXVII.
La Ceramique Egyptianne. Op. Cit., 42, A.

(٢) La Ceramique Egyptianne. Op. Cit., PL. 42, B.

(٣) زكى محمد حسن ، تحف جديدة من الخزف ذى البريق المعدنى (سبق الأشارة إليه) .

(٤) قطعة من مخازن الفسطاط تنشر لأول مرة .

(٥) Islamic Pottery, Op. Cit., XXXVI, C.
La Céramique Egyptianne, Op. Cit., PL. 43.

آخر يتألف من أثنين من هــذه الكائنات الخرافية وهما يقفان متدابريــن بينما تشابكت إذ يالهما مكــونة شكلاً زخرفياً جميلاً وتفصــل بين هذين الكائنين شجرة تنــتهى من أعلى بورقتين عــلى رأس كل كائن منــهما[١] ، وتارة أخرى بــعطينا المــصور هذين الكــائنين متواجهين بينما تلامست أرجلهما[٢] .

والملاحظ عــلى التصاوير الســابقة أن المصور الــفاطمى أعطانــا مجموعة كبــيرة من الوجوه الآدمية بتعبيراتها وانفعالاتها . . والأمر المثــير للدهشة هو العناية الفائقة من قبل المصور الفاطمى بالعناصر التشريحية لأجسام هذه الكائنات التى تخيلها كما كان رائعاً من جهة أخرى حين أستطــاع أن يجمع هذه الأجزاء المتناقضة التى تجمــع بين أكثر من كائن وأن يجعــل منها كلاً جــميلاً لا يحس مــن يشاهده بأي تــناقض بين أجزائــه ، وتفوق المصور الفاطــمى فى رسم الكائنات الخــرافية على زميله الســلجوقى[٣] ، فى أن المــصور الفاطمى كان يكسب كائناته لحيوية واضحة بينما كان يغلب الجمود الواضح على الرسوم الســلجوقــية . . هذا ومن جهة أخرى فقد تر المــصور الفاطمى أثراً واضحاً ومــلحوظاً فى ميدان رسم الــكائنات الخرافية فى زمــيليه رسام الخزف الأيوبى ، وكــذلك رسام الخزف المملوكى ذلك أننا نجد على الخزف المرســوم تحت الدهان المنسوب إلى العصر الأيوبى[٤] بقايا شكل كائن خرافى له رأس قط وجسم أسد وهو يشبه العقاب الفاطمى الذى يحمل توقيع مسلم .

أما فى العصر المملوكى فإن أنتشار الكائنات الخرافية على الخزف أمر شائع وخاصة تلك الكــائنات الخرافية التى انــتشرت فى الفن الصيــنى ، وكان ذلك نتيجة لــلعلاقات الممتازة بين الــصين والدولة المملوكية وكــان تكوين الحيوان الخرافى علــى الخزف والفخار المملوكى[٥] ، هو نفس الــتكوينات الفــاطمية من كائــنات خرافية ذات أجســام حيوانات

(١) زكى حسن ، تحف جديدة من الخزف ذى البريق المعدنى ، لوحة ٤ ، ش ٤ .

La Céramique Egyptianne, Op. Cit., PL. 43.

(٢) زكى محمد حسن ، تحف جديدة (سبق الأشارة إليه) لوحة .

(٣) أطلس الفنون الزخرفية (سبق الأشارة إليه) ش ١٢٦ ، ص ٤٠ .

(٤) Fantastic Fauna, Op. Cit., PL. 174, III, IV.

(٥) Fantastic Fauna, Op. Cit., PL. 175.

تخرج منها أجنحة[١] ، أو طيور ذات الوجوه الآدمية ، أو الكائنات التى تجمع بين شكل الأنسان فى الوجه والحيوان فى الجسم والطيور فى الأجنحة[٢] .

أسماء المصورين على الخزف الفاطمى

كثير من القطع الخزفية الفاطمية حمل لنا أسماء وتوقيعات بعضها على ظهر القطعة عند الفاتح وبعضها داخل الأناء من الظاهر . . وترجع أهمية هذه الأسماء والتوقيعات إلى أن أمر وجودها يعتبر من الأمور النادرة فى الفن الإسلامى عامة على اعتبار أن هذا الفن غير شخصى يقل فيه الأبتداع والجدية وشعور الفنان بلزوم تسجيل أسمه[٣] . . وهكذا لا يصل إلى تسجيل أسمه على التحفة إلا الفنان الذى يعترف له بعلو الكعب فى فنه فينجح فى فرض نفسه على عملائه من الأمراء والأثرياءْ الذين يشتغل لهم[٤] . ووجود هذه الأسماء والتوقيعات على الخزف الفاطمى - برغم أهميته - قد أثار مشلة . . ذلك أن من تعرضول لهذه التوثعيات والأسماء والأشارات لم يتوصلوا إلى رأى محدد فيما يتعلق بهذه الأسماء ومن هو صاحب الحق فى كتابة وتوقيع أسمه على الخزف . وقد يكون عثورى على عدد من القطع التى تحمل أسماء وتوقيعات بعضها معروف نتيجة لعثور بعض الباحثين على قطع عليها نفس الأسم فيما قبل ، وبعض هذه الأسماء جديد وينشر لأول مرة . قد يون ذلك هو السبب فى التعرض لهذه المشكلة ، بالإضافة إلى العلاقة بين هذه الأسماء والتوقيعات وبين الأساليب التصويرية على الخزف . وتنحصر الأمضاءات أو الأسماء السابقة بين ثلاثة أشخاص هم :

١ - صانع الخزف .

٢ - صاحب المصنع الذى ينتج هذا الخزف .

٣ - مزوق الخزف .

(١) Ibid., PL. 174, 175.

(٢) Arab Painting. Op. Cit., P. 122.

(٣) Houtecoure Wiet, Les Mosqiees du Caire, Op. Cit., P. 121.

(٤) زكى حسن ، أمضاءات الفنانين فى الأسلام ، مجلة الثقافة ، العدد ٤٠ ، ص ١٤٨ .

والحق أن الأشارات التى وردت فى هذا الموضوع ، وردت بصورة عارضة فى ثنايا الحديث عن موضوعات أخرى . . وهناك من أشار إلى هذا الموضوع واعتبر هذه التوقيعات لصناع الخزف[1] . وآخر اعتبر أنهم «خزافون»[2] ، وهناك آراء توحى بالمعنى نفسه مثل الرأى القائل بأن هذه الأسماء للفنانين الذين قاموا بعمل هذا الخزف[3] . بينما أشار آخر إلى أن هذه التوقيعات لأصحاب مصانع الخزف[4] . . وأخيراً هناك من يرى أن هذه التوقيعات للدهانين[5] .

ويتضح مما سبق أن من تعرضوا لهذه المشكلة لم يتفقوا على رأى محدد . بالإضافة إلى أن المصادر التاريخية لم تشر أشارات واضحة إلى هذا الموضوع ولذا فإن الأمر فى حاجة إلى تحليل لكل الأراء السابقة لمحاولة الخروج منها برأى معين .

١ - هل هو صانع الخزف ؟

إذا أفترضنا أن صاحب التوقيع هو صانع الخزف . . فيبدو لى أنه يتعين على أصحاب هذا الرأى أن يحددوا لنا من هو صانع الخزف . وفى رأى أن الصانع هو ذلك الشخص الذى يهتم بالطينة ليجعل منها آنية خزفية - أى هو الشخص الذى يشكل العجينة على العجلة أو بأى وسيلة أخرى ثم يقوم بحرقها . . وهذه المهمة فى أعتقادى تتطلب سرعة فى الانتاج . . مما يجعل الإنسان يشعر أن هذا الصانع لن يهتم بوضع أسمه على الصحن أو الآنية الخزفية ، إذ أنه ينتج فى اليوم الواحد أعداداً كثيرة جداً من الأوانى ، يدل على ذلك تلك الأعداد الهائلة التى عثر عليها من الصحون الخزفية أو بقاياها كما أن عمل هذا الصانع لا يتطلب منه استخدام الفرشاة والطلاء ، ويبدو لى مما سبق أن التوقيع الشخصى الذى وجد على الخزف الشخصى آخر غير صانع الخزف بالمفهوم الذى افترضناه له .

---

(١) لام ، الخزف الفاطمى ، سبق الأشارة إليه ، ص ٥٧١ .

(٢) عبد الرؤوف على يوسف ، خزافون من العصر الفاطمى (سبق الأشارة إليه) ص ١٧٤ .

(٣) Early Islamic Pottery, Op. Cit., P. 22.

(٤) La Ceramique Musulmane, Op. Cit., P. 60.

(٥) حسن الباشا ، فن التصوير فى مصر الأسلامية (سبق الأشارة إليه) ص ٦٨ .

٠٢ هل هو صاحب مصنع الخزف ؟

يبدو لأول وهلة أن هذا الافتراض هو أقرب إلى الصحة.. على أعتبار أن جميع من يعملون فى المصنع هم عمال لدى صاحبه . وبالتالى فإن انتاج هذا المصنع لابد وأن يحمل أسم صاحب هذا المصنع فحسب دون الصانع أو الرسام، ولكن إذا ما اعتبرنا هذا الأفتراض صحيحاً فعلى أصحاب هذا الرأى أن يحلوا هذه المشكلة التى تتلخص فى أنه تبعاً للأفتراض السابق فإن «مسلم» و «سعد» وغيرهما من الأسماء التى وردت إلينا أنما تعنى أسماء أصحاب لمصانع ، وبالتالى فإنه ليس من الضرورى أن تكون القطع الخزفية التى تحمل أسم «مسلم» كلها مرسومة بأسلوب واحد لأنها انتاج مصنع يعمل فيه أكثر من شخص ونفس الشئ من الممكن قوله بالنسبة لسعد أو لغيره . وفى اعتقادى أن ذلك لم يثبت علمياً ، ذلك أن كل القطع التى تحمل اسم «مسلم» تتدرج تحت أسلوب فنى واحد وكذلك الأمر بالنسبة للقطع التى تحمل اسم «سعد» أو اسم غيره من الأسماء التى وردت إلينا على الخزف .

وهناك مشكلة أخرى أيضاً إذا كان هذا التوقيع لصاحب المصنع ، بماذا نبرر وجود أسمين لشخصين على قطعة واحدة مثل القطعة التى تحمل «عمل مسلم» وأسفله اسم «جعفر» فليس من المعقول أن يقبل صاحب المصنع أن يوضع اسم شخص آخر إلى جواره . . قد يقال أن هذا الشخص شريكه فى المصنع وطبقاً لهذا فإن العلقة علاقة شركاء ، وإذا كان الأمر كذلك بماذا نبرر القطع التى تحمل اسم «مسلم» فحسب ، واسم «جعفر» وحده ، وماذا نبرر التقارب أن «مسلم» كان أستاذاً أو معلماً «لجعفر» الذى تتلمذ عليه وبالتالى فإنه قبل أن يوضع أسمه أسفل اسم أستاذه «مسلم» فلما نضجت شخصيته بدأ فى وضع أسمه منفرداً على القطع التى يقوم برسمها . . ومن كل ما سبق يتضح أن القول بأن هذا الأمضاء لصاحب المصنع هو أمر ليس صحيحاً .

٣ - هل هو مزخرف الخزف ؟

هذا الافتراض هو أقرب الأفتراضات إلى الصواب . . ولكن قبل أن أبدأ فى تأييد هذا الرأى يجب أن أتعرض لمفهوم كلمة «مزوق» والمقصود بها[١] ، ذلك الشخص الذى

(١) عبد الرؤوف على يوسف ، خزافون من العصر الفاطمى (سبق الأشارة إليه) ص ١٦ . عبد الرؤوف على يوسف ، معرض الفن الأسلامى (سبق الأشارة إليه) لوحة ٢٤ .

يقوم بأضفاء الجمال على شئ وتزويق الخزف أى رسم الزخارف عليه ، وهذه الزخارف تشتمل على رسوم آدمية وحيوانية ورسوم طيور . . وإذا كانت العناصر السابقة نعتبرها رسوماً أو تصاويراً فيكون الشخص الذى قام بها رساماً أو مصوراً .

وقد وردت بالإضافة إلى لمة «مزوق» كلمات أخرى على الخزف مثل «عمل»[1] . . وهى فى اعتقادى يقصد بها الزخرفة الموجودة على القطعة وليس صناعة القطعة .

كما ردت عبارة أخرى «من صنعه»[2] ، وكلمة الصناعة ربما لا تشير إلى ذلك المعنى لذى تفهمه الآن من كلمة الصناعة أى صناعة القطعة نفسها . والدليل على ذلك بقية كتابة موجودة فى المسجد الأقصى للدلالة على الصانع الذى قام بزخرفة القبة فيه . . ويبدء اسمه «صنعة عبد الله بن الحسن المصور المزوق»[3] أى وردت فى النص كلمة الصناعة ، فهذا الشخص لا يفرق بين كلمة صنعة ، وصورة ، وزوق فكلها تفيد ما يريد التعبير عنه ، وهو زخرفة أو رسم الزخارف فى القبة وكذلك الأمر بالنسبة لنفس الكلمة على الخزف ذى البريق المعدنى فهى تدل على الشخص الذى قام برسم الزخارف على الصحن الخزفى .

ومما يزيد فى أعتقادى بأن هذه الأسماء هى لمصورى ورسامى الخزف هو أن التوقيع أو الأمضاء أيضاً كان بنفس نوع البريق المعدنى المستخدم فى رسم الزخارف ، فإذا كان بنى اللون فإن التوقيع يأتى ببريق بنى اللون . وهكذا الأمر بالنسبة للبريق الذهبى والبريق المائل للأخضرار .

ومما يدفعنى إلى هذا الاعتقاد أيضاً هو أن الرسام هو الشخص الذى يمسك بالقطعة المراد زخرفتها فى يده فترة أطول نسبياً من سابقيه ، كما أن عمل هذا الشخص يتطلب شيئاً من المهارة الفنية أكثر من الشخص الذى يتعامل مع عجينة الأناء لتشكيلها أو من الشخص الذى يقوم بأحراق هذه القطع لأكسابها صلابة - وبمعنى آخر أن المهارة الفنية

(١) عبد الرؤوف على يوسف ، خزافون من العصر الفاطمى (سبق الأشارة إليه) ش ١٨ ، ٢١ ، ٤١ .

(٢) المرجع نفسه ، ش ٤٩ .

(٣) أحمد تيمور ، التصوير عند العرب (سبق الأشاره إليه) ص ١٠٧ . حسن الباشا ، فن التصوير فى مصر الأسلامية (سبق الأشارة إليه) ص ٥٧ . محمد عبد الجواد الأجمعى ، تصوير وتجميل الكتب العربية فى الأسلام (سبق الأشارة إليه) ص ١٣٣ .

دفعت هذا الرسام إلى الاعتداد بنفسه وكتابة أسـمه على الصحن أفتخاراً بما فعله وأنفراداً بشخيته الفنية وأظهاراً لها .

ومما يؤكـد ما سبق أنـه قد وجدت أمضاء «سـعد» على سبـيل المثال عـلى الخزف المحزوز[١] وعلى الزجاج[٢] ، بالإضافة إلى البريق المعدنى مما يؤكد أن «سعداً» هذا ليس سوى رسام مهمته الزخارف أياً كانت دون أى علاقة بالمادة التى ينفذ عليها زخارفه .

ولقد شكل هؤلاء الرسامون مدرسة للتـصوير على الخزف الفاطمى ، ويبدو أن هذه المدرسة فى الـتصوير كانت تـتناول موضوعات ممـاثلة للموضـوعات التى كان يتـناولها مصورو المخطوطات الفاطمية إذا اعتبـرنا أن هذه الأوراق الفاطمية المصورة هى أجزاء من مخطوطات - ذلك أن هـذه الموضوعات التى وردت على هذه الأوراق وجد أغـلبها على الخزف .

ومما يؤكد ذلك أن الخزف الإيرانى المصور والمعاصر للفترة نفسها أو بعدها بقليل ، كانت موضوعاته التصويرية متشابهـة مع الموضوعات التى وردت على تصاير المخطوطات الإيرانية من نفس الـفترة ، وماذا يمنع أن يكون الأمر نفسه فى تصـاوير الخزف الفاطمى وتصاوير المخطوطات الفاطمية .

ولقد ظهرت شخصية المصور الفاطمى علـى الخزف فى رسم التعبيرات المختلفة التى تنم عن السرور أو الـضيق ، والحزن أو الفرح ، والعنف أو الهـدوء . . بالإضافة إلى قدرة هذا المـصور على أضـفاء جو من القـداسة على صورة ذات الـطابع الديـنى . ولذا فسوف أحاول دراسة أسلوب كل مصور من خلال انتاجه .

مسال بن الدهان :

يعد «مسلم» من أعلام التصوير الفاطمى على الخزف[٣] . إذ ورد اسمه بكثرة على القطع الخزفيـة المكتشفة فى تلك الفـترة . وعلى الرغم من أن أسمه لم يـصاحبه أشارة

(١) Early Islamic Pottery, Op. Cit., P. 22.

(٢) زكى حسن ، كنوز الفاطميين (سبق الأشارة إليه) ص ١٦١ .

(٣) The arts of Egypt Through the ages Op. Cit., P. 79.

صريحة إلى وطنه إلا أننا لا نستطيع أن نعتبره إلا مصرياً . . وقد ورد توقيعه تارة باسم «مسلم بن الدهان» وتارة أخرى «أبو القسم مسلم بن الدهان» وأحياناً «مسلم» فقط .

وتمتاز رسوم «مسلم» بوجه عام ببعض المميزات العامة(١) مثل البساطة وحرية الحركة والجراءة فى التنفيذ ، وهو يميل إلى رسم موضوعه الرئيسى بحيث يتوسط الأناء سواء أكان هذا الموضوع يمثل كائناً أدمياً أو حيواناً أو طائراً أو كائناً خرافياً . ثم يحاول ايجاد خلفية نباتية حول الموضوع الرئيسى بحيث لا يترك جزءاً دون ملئه بالزخارف ، وهو يفعل ذلك كله دون أن يبعد النظر عن الاهتمام بالموضوع الرئيسى . كما يمتاز أيضاً بأنه يحاول دمج العناصر النباتية مع عناصره الحية كأن يرسم على سبيل المثال طائراً يتصل منقاره بفرع نباتى وهذا الفرع نفسه يندمج مع جناح الطائر(٢) .

وبالنسبة للرسوم الأدمية نجد أن مسلم قد رسم كل الموضوعات التى عرفها التصوير علـى الخزف سواء أكانت مناظر شراب أو طرب أو مناظر موسيقى ورقص(٣) ، بالإضافة إلى المناظر ذات الطابع الشعبى(٤) مثل الحمال وكلبه ، ورسوم التحطيب والمصارعة ومناقره الديوك وهى كلها مناظر يتضح منها أنها مستمدة من الحياة العامة .

وبالنسبة لرسوم ملامح الأشخاص فى المناظر ذات الطابع الأرستقراطى نجد أن الأشخاص بدون لحى ، وعيونهم هادئة جميلة يعلوها حاجبان مقوسان مقرونان بعدة خطوط صغيرة متلاحقة وتسترسل خصل من الشعر على جانبى الوجه والجبهة سواء فى رسوم الرجال أو النساء . . ولم يغفل «مسلم» فى رسوم النساء ما يتحلين به من عصائب أو عمائم . . وبالنسبة لملابس الأشخاص نجد أنه رسم الملابس ذات أكمام كبيرة واسعة طرزت على أكتفاها أشرطة بها ما يشبه الكتابة .

---

(١) قاع صحن صغير من البريق المعدنى عليه رسم طائر وامضاء «مسلم» رقم السجل بمتحف كلية الآثار ١٢٩٧ .

(٢) عبد الرؤوف على يوسف ، مسلم بن الدهان ، القاهرة تاريخها وفنونها وآثارها (سبق الأشارة إليه) ص ١٠٩ .

(٣) The Arts of Egypt through the ages, Op. Cit., P. 79.

(٤) عبد الرؤوف على يوسف ، المرجع السابق ، ص ١١٢ .

أما بالنسبة لأشخاصه فى الموضوعات الشعبية فإن وجوههم كانت معبرة مليئة بالأنفعالات كما أن الحركات التى يؤديها الأشخاص هنا طبيعية عكس الحركات المتكلفة فى المناظر السابقة[1] أما بالنسبة للملابس فنجد أنه قد رسم ملابس الأشخاص هنا تتم بالبساطة الشديدة وهى خالية من الزخارف فى معظم الأحيان . وبصفة عامة نجد أن المناظر الشعبية كانت أكثر ميلاً إلى الواقعية من المناظر ذات الموضوعات الأرستقراطية . أما بالنسبة لرسوم الحيوانات والطيور عند مسلم فنلاحظ أنه رسم معظم الحيوانات والطيور التى أنتشرت فى منتجات التصوير الفاطمى ، لن هناك حيوانات معينة شغف بها مسلم مثل الأرنب والغزال[2] ، أما فى الطيور فإنه رسم الطاووس بكثرة أيضاً . . ونستطيع أن نحدد مرحلتين لمسلم فى رسمه لحيواناته وطيوره : المرحلة الأولى وهى المبكرة وتمتاز رسومه فيها بالبساطة والبدائية والقرب من أسلوب الرسوم الطولونية . . أما الأسلوب الآخر فيختار بقرب عناصره من الطبيعة وأكساب الحيوانات والطيور قدراً كبيراً من المرونة والحيوية ينأى بها عن الطابع الزخرفى . ومن جهة أخرى يبدو لى من الملاحظة على الحيوانات والطيور التى رسمها أنه كان يرسم أجسام الحيوانات والطيور ممتلئة وسمينة . . كما أن حركاتها كانت تمتاز بالقوة ولكنها بعيدة عن العنف .

جعفر المصرى :

أهم مايلفت النظر لأول وهلة بالنسبة لهذا المصور هو اسمه فلقد قرأه معظم من درس هذا الموضوع باسم «جعفر البصرى» نسبة إلى البصرة فى العراق[3] ، وإن كان لم يثبت أو يكتشف فى العراق بعد أن هناك فناناً عاش فى العراق بهذا الاسم فى تلك الفترة. . ثم ماذا يدفع فناناً عراقياً أن يأتى إلى مدينة مليئة بمصورى الخزف وكل منهم قد بلغ شوطاً كبيراً من المهارة والدقة الفنية ، إلا إذا كان هذا الفنان أكثر مهارة من هؤلاء ذلك إذا أخذنا فى الاعتبار المنافسة التقليدية بين مصر والعراق من الناحية الفنية فى تلك الفترة.

(١) Arab Painting, Op. Cit., P. 56.

(٢) عبد الرؤوف على يوسف ، مسلم بن الدهان ، القاهرة تاريخها وفنونها وآثارها (سبق الأشارة إليه) ص ١١١ .

(٣) عبد الرؤوف على يوسف ، خزافون من العصر الفاطمى ، (سبق الأشارة إليه) ص ٢٨٠ . حسن الباشا ، القاهرة تاريخها وفنونها وآثارها (سبق الأشارة إليه) ص ١٠٥ .

ويبدو لى أن اسم هذا المصور هو «جعفر المصرى» وليس «جعفر البصرى» ذلك لأننا لو قارنا شكل الميم فى كل من كلمتى «عمل» وكذلك كلمة «المصرى» سوف نجدهما قد كتبنا بطريقة واحدة هذا من جهة . . ومن جهة أخرى فإن جعفر لم يكن فناناً مشهوراً فى بلده حتى يستدعى لينافس الفنانين المشهورين فى مصر والدليل على ذلك هو أن اسم «جعفر» قد ورد واسن «مسلم» على قطعة واحدة[1] . وكان أسمه مكتوباً بحروف صغيرة عن اسم «مسلم» بالإضافة إلى كتابة اسم أسفل أسم «مسلم» مما يدل على أنه كان تلميذاً لمسلم وعادة التلميذ يتتلمذ على يد أستاذه فى مرحلة مبكرة فى السن مما يدل على أنه كان يعيش فى مصر فترة طويلة من حياته . . كما أن لو افترضنا جدلاً أن هذا الفنان جاء من البصرة وبالتالى نكون قد سلمنا بأنه فنان كبير جاء لينافس مصورى الخزف المصريين فبماذا نعلل أرتباط أسلوبه بأسلوب «مسلم» وشدة الشبه بينهما. وقد يقال فى الاعتراض على ما سبق أن الأنسان عادة ينسب نفسه إلى بلدة إذا كان يعيش فى بلد آخر ، وبالتالى ما الذى يدفع شخص يعيش فى مصر أن ينسب نفسه إليها . . ويبدو لى أن كلمة «مصر» هنا لا يقصد منها المعنى العام أى «القطر المصر» وأنما اسم «مصر» كان يطلق على «القاهرة والفسطاط» وبالتالى فأنه ربما كان المصور ينسب نفسه إلى مصر بمعنى «القاهرة والفسطاط» حتى يميز نفسه عن فنانين آخرين تحت نفس الاسم يعيشون فى المناطق الأخرى من مصر ، ومن جهة أخرى قد تكون كلمة «المصرى» ليس نسبة إلى مصر فيما يتعلق بأسمه هو أنما هو لقب لعائلته وهى ظاهرة موجودة حتى يومنا هذا .

أما بالنسبة لأسلوب «جعفر» الفنى فأننا نجد أن رسومه الأدمية كانت قريبة من أسلوب «مسلم» بمميزاته السابقة حيث كان يرسم العنصر الرئيسى يتوسط الصحن وبحجم كبير ، كما أن ملامح الوجوه عند «جعفر» كانت أكثر تقدماً منها عند «مسلم» وخاصة من حيث الأتقان أو الدقة فى رسم التفاصيل ، كما أن خطوط «جعفر» كانت أقل خشونة وأكثر دقة منها عند «مسلم» كما يتميز باستعمال عنصر نباتياً واحداً فى زخرفة ثياب أشخاصه . . وهذا العنصر عبارة عن ورقة نباتية متعددة الجوانب أو الفصوص[2] ، واستخدامها بكثرة فى انتاجه سواء أكن موضوعه آدمياً أو غيره .

(١) المرجع نفسه ، ص ١٠٤ .

(٢) عبد الرؤوف على يوسف ، خزافون من العصر الفاطمى (سبق الأشارة إليه) ص ١٨٤ ، ش ١٦ .

أما بالنسبة لتصاوير الحيوانات فإن «جعفر» رسم الحيوانات التى شاعت فى العصر الفاطمى بصفة عامة مثل الغزلان والأرانب . . والملاحظ على رسوم «جعفر» الحيوانية أنها أقل اتقاناً من رسوم «مسلم» إلا أنها من جهة أخرى أكثر رشاقة من حيوانات «مسلم» . ذلك أن «جعفر» كان يهتم بحركة الحيوان أكثر من اهتمامه بقربة من الطبيعة[1] ، وإن كانت طريقته فى التعبير عن تفاصيل الأجزآد التشريحية للحيوانات نفسها طريقة «مسلم» وهى إجراء حزوز فى البريق المعدنى بواسطة سن رفيع محاولاً الاقتراب بهذا الرسوم من الطبيعة .

أما بالنسبة لتصاوير الطيور فمن الملاحظ أن طيور تغلب عليها الحيوية والحركة وأكثر رشاقة أيضاً من الطيور عند «مسلم»[2] . ذلك أن «جعفر» كان يحاول أضفاء طابع الواقعية على رسوم الطيور عنده . كما أنه استخدم العصابة الطائرة الخارجة من رقبة أو رأس الطائر إلى الخلف ، ومن المعتقد بناء على مقارنة أسلوب «مسلم» بأسلوب «جعفر» فى رسم الطيور نجد أن الأسلوبين متشابهة إلا أن انتاج «جعفر» فى أغلب الظن يمثل مرحلة متطورة فى التصوير الفاطمى على الخزف .

على البيطار :

من المصورين المبكرين تلى الخزف الفاطمى - ومن المعتقد أنه كان يعمل فى الفسطاط كما يشير هو إلى ذلك بتوقيعه على قطعة خزفية بعبارة «من عمل على البيطار بمصر»[3] ومن الملاحظ أن أسلووب «على البيطار» من حيث الموضوع أو طريقة الرسم قريب الصلة بالأساليب التى سادت فى العصر الطولونى فى زخرفة الخزف وبالطبع فإنه من جهة أخرى قريب الصلة بأسلوب سامرا العراقى ويظهر ذلك بوضوح فى التشابه الشديد بين أشكال وزخارف القدور الموقع عليها هذا الفنان بأسمه وبين أشكال وزخارف القدور فى مصر الطولونية وكذلك القدور ذات البريق المعدنى فى القرن الثالث الهجرى فى العراق[4] .

(١) عبد الرؤوف على يوسف ، خزافون من العصر الفاطمى (سبق الأشارة إليه) ص ١٨٤ ، ش ١٤ أ ، ب .
(٢) المرجع نفسه ، ص ١٨٠ ، ش ١٢ أ ، ب .
(٣) عبد الرؤوف على يوسف ، خزافون من العصر الفاطمى (سبق الأشارة إليه) ص ١٧٨ .
(٤) المرجع نفسه ، ص ١٧٦ .

ولقد رسم هذا المصور عناصر مختلفة آدمية وحيوانية وأيضاً تصاوير طيور ، أما بالنسبة لتصاويره الآدمية فيتضح منها أن خطوطه كانت خشنة وغليظة ويغلب عليها تلك الروح الطولونية التى تتميز بالخشونة والخطوط الغليظة بالإضافة إلى ضخامة العناصر وعدم الدقة فى رسمها .

أما بالنسبة لزخرفة الملابس فقد استخدم هذا المصور الزخارف الهندسية وكانت عبارة عن أشكال هندسية سداسية تملؤها معينات صغيرة وقد حدد هذه الزخارف ، وكذلك عناصر وتفاصيل أجزاء الجسم بخطوط غليظة . ومما يجدر الأشارة إليه التشابه بين أسلوبه فى زخرفة الملابس وهو الأسلوب المعتمد على الأشكال الهندسية وبين زخرفة الملابس على تصوير من الورق تمثل جنديين[1] .

أما أسلوب فى رسم الحيوانات فإنه يغلب عليه الخشونة والبساطة والبدائية ومن الملاحظ اهتمامه بتفاصيل أجسام الحيوانات ورسم هذه التفاصيل بواسطة أقواس تشير إلى المفاصل وإلى العضلات ويتضح ذلك فى تصويرتين على الخزف أحداهما تمثل غزالاً[2] والأخرى لأرنب[3] .

وبالنسبة لتصاوير الطيور عنده فمن الملاحظ البساطة الشديدة فى رسم الطيور واهتمامه بالكليات دون تفاصيل عناصر الجسم بعكس الحال فى تصاويره الحيوانية كما يتضح من صورة طاووس سائر على قاع أناء[4] .

ومن الملاحظ من جهة أخرى أن بتعبيره عن رسم العين سواء أكانت فى الحيوانات أو الطيور تتميز بأن المصور كان يترك دائرة بيضاء خالية من البريق المعدنى ، بالإضافة إلى هذه الدائرة يضع نقطة مستديرة من البريق المعدنى أما بالقرب من الحافة العليا للدائرة أو من الحافة السفلى ، وبالجملة فإن أسلوب المصور «على البيطار» يمثل الفترة المبكرة من التصوير الفاطمى على الخزف .

---

(١) Un dessin du XI Siecle, Op. Cit., P. 20.

(٢) عبد الرؤوف على يوسف ، خزافون من العصر الفاطمى ، أشكال ٧ أ - ٧ ب .

(٣) المرجع نفسه ، شكل ٩ .

(٤) المرجع نفسه ، ص ٢٣٠ ، ش ٥ أ ، ٦ ب .

الطبيب :

يعد «الطبيب» من مصورى الخزف الذين يتمتعون بشخصية مميزة واضحة تماماً سواء من ناحية الأسلوب أو طريقة الرسم نفسه ، ذلك أنه على الرغم من تلك الصلة بين تصاوير «الطبيب» وبين تصاوير «مسلم بن الدهان» تلك الصلة التى تتضح فى انتاج مصورى الخزف الذين طوروا زخارف الخزف الفاطمى من ناحية الألوان المستخدمة نجد أن تلك الصفة التى ميزت الأوانى الفاطمية المصورة كان يستخدم فيها لون وواحد من ألوان البريق المعدنى ، إلا أن «الطبيب» استخدم أكثر من لون وكان عادة لونين من البريق المعدنى وكذلك نجد أن «الطبيب» استخدم أكثر من لون وكان عادة لونين من البريق المعدنى وكذلك نجد أن «الطبيب» أضاف إلى البريق المعدنى ألواناً أخرى متعددة .

أما بالنسبة لعناصره التصويرية فنجد أن رسوم الحيوانات عند «الطبيب» كانت أكثر رشاقة وحيوية من الحيوانات عند «مسلم» و «جعفر» إلا أن الحيوانات عند «الطبيب» كان من الصعب معرفة هويتها أو تحديد شخصيتها . ذلك أنه على الرغم من أن الطبيب كان يعتنى عناية واضحة بتفاصيل أجزاء جسم الحيوان إلا أن شخصية الحيوان نفسها كان من الصعب تحديدها . . هذا ومن جهة أخرى فلاحظ أن «الطبيب» كان يرسم فى تصاويره حيوانات لم تكن مألوفة فى التصاوير الخزفية فى العصر الفاطمى مثل الكلاب والفهود والثعالب[1] . أما بالنسبة لتصاوير الطيور فأنها بحق الميدان الذى تفوق فيه «الطبيب» وأظهر براعة بصورة واضحة ، ذلك أنه كان أبرع من «مسلم» و «جعفر» فى أكساب طيوره طابع من الرشاقة والحيوية مع الدقة فى رسم التفاصيل . . فذلك أن معظم ما رسمه من طيور يتضح فيها الرشاقة والحيوية البالغة لم نعهدها من قبل فى تصاوير الخزف الأسلامى مما يدفع الإنسان إلى الاعتقاد بأنه ربما وقع تحت تأثير صينى فى هذا المجال نظراً لأن العينين كانوا متفوقين فى رسم الطيور الرشيقة القريبة من الطبيعة إلا أنه مع ذلك استعمل عناصر تقليدية شاعت فى الفترة الفاطمية المبكرة مثل العصابة الطائرة . . أما بالنسبة للتصاوير الأدمية فلم يرد إلينا قطع عليها توقيع «الطبيب» .

(١) قطع محفوظة بمتحف الفن الإسلامى ، أرقام السجل ١٣٠٠١/١ ، ١٥٥٢ .

أحمد السياد :

يعد «أحمد الصياد» من مصورى الخزف الفاطمى المبكرين والملاحظ أنه أسلوبه فى الرسم كان قريباً جداً من أسلوب «الطبيب» ، كما أنه كان يجمع فى زخرفة القطعة الواحدة بين طريقتين فى الرسم[1] ، أسلوب الرسم بالبريق المعدنى بالإضافة إلى طلائه بألوان أخرى من تحته . وقد عرف ذلك فى منتجات «الطبيب» أيضاً إلا أنه يتميز بزخرفة نباتية فى تصاويره تختلف عن أسلوب «الطبيب» فى رسوم كما أن حيواناته أكثر رشاقة وحيوية وأنطلاقاً من حيوانات الطبيب . وهذا التشابه القوى بين منتجات «أحمد الصياد» و «الطبيب» من الممكن تعليله بأن كلاهما كان يعيش فى فترة زمنية واحدة . . وقد عثرت على قطعة عليها أمضاء هذا المصور باسم «عمل أحمد» ومن المحتمل أن يكون «أحمد» هذا هعو «أحمد الصياد»[2] .

الشريف أبو العشاق :

ورد اسم هذا المصور بصيغ متعددة فتارة يرد «عمل الشريف» وتارة أخرى «عمل شريف عشاق» وتارة ثالثة عمل «الشريف أبو العشاق» وهو من ناحية الأسلوب الفنى يمثل مرحلة جديدة فى تصاوير الخزف الفاطمى تختلف بعض الشئ عن مراحل تصاوير الخزف السابقة والتى كان يمثلها «مسلم» و «جعفر» و «أحمد الصياد» و «الطبيب» وذلك أنه فيما يبدو يمثل مرحلة انتقالية بين أسلوب الفنانين السابقين وبين الأسلوب المتأخر لمصورى الخزف الفاطمى فى فترة القرن الثانى عشر الميلادى .

فتلك من نوع العناصر التى بدأ يستخدمها فى تصاويره الخزفية ومن أهمها الأسماك[3] ومن أشكال القدور التى كان يزخرفها والتى تتشابه إلى حد كبير مع القدور الخزفية التى رسم عليها المصور الخزفى المشهور «سعد» الذى عاش فى الفترة المتأخرة[4] .

---

(١) عبد الرؤوف على يوسف ، خزافون من العصر الفاطمى (سبق الأشارة إليه) ص ١٩٧ .

(٢) هذه القطعة من مخازن الفسطاط وتنشر لأول مرة .

(٣) قطعة خزفية من البريق المعدنى رقم التسجيل بمتحف الفن الإسلامى - ١/ ١٤٨٤٢ .

(٤) عبد الرؤوف على يوسف ، خزافون من العصر الفاطمى (سبق الأشارة إليه) ص ٢٠٢ .

ويتميز انتاج «الشريف أو العشاق» فى تصاوير الحيوانات بأنه كان يرسم الحيوانات وأجسامها ممتلئة وضخمة ولكنها أيضاً كانت لا تفتقد الحيوية والرشاقة ومن الممكن القول بأن «الشريف أبو العشاق» من مصورى الخزف الفاطمى الذين تميزوا بشخصية مميزة وخاصة فيما يتعلق برسوم الحيوانات .

ابن الساجى :

يعد «ابن الساجى» من مصورى مرحلة الانتقال فى الخزف الفاطمى ، ويعد أسلوبه أكثر تطوراً من أسلوب «الشريف أبو العشاق» وإن كان أقل دقة ومهارة من المصور الفاطمى المشهور «سعد» .

وأبرز ما يميز «ابن الساجى» ذلك الأسلوب المميز فى التصاوير الأدمية عند أى رسام من مصورى الخزف . فقد ان يرسم الوجه أقرب ما يكون إلى رسوم الطبقات الشعبية ذات الملامح المصرية الواضحة ، فالعيون اللوزية الشكل التى يعلوها حاجبان كبيران موازيان لها[1] ، أما الأنف طويل مرسوم بشكل خطين أحدهما أصغر منحنى طرفاه إلى أسفل تعبيراً عن الفم والذقن عريض يحده قوس كبير ويسدل خصلة كبيرة من الشعر على جانب الوجه تشبه السالف . وقد عثرت على قطعتين بنفس أسلوب «ابن الساجى» فيما يتعلق بالرسوم والأدمية[2] . كما توجد قطعة أخرى تحمل نفس أسلوب هذا المصور محفوظة بمتحف بناكى بأثينا[3] . وكلها تتميز بالبساطة غفى رسم ملامح وتفاصيل تالوجه ، بالإضافة إلى الخطوط الغليظة والألوان المعدنية الكثيفة . أما بالنسبة لرسومه الحيوانية فيبدو أنه لم يبلغ فى رسمها نفس المستوى الذى وصل إليه فى رسم الوجوه الأدمية ، وإن كان أسلوبه فى رسم الطيور أيضاً لم يبلغ المستوى الذى وصل

(١) عبد الرؤوف على يوسف ، خزافون من العصر الفاطمى (سبق الأشارة إليه) ص ٢٠٣ لوحات ش ٤٢ أ ، ٤٢ أ ، ٤٣ أ ، ٦٦ أ .

(٢) هذين القطعتين من مخازن الفسطاط ، وتنشر لأول مرة .

(٣) La Céramique Masalmane, Op. Cit., P. 63, PL. XXL, Fig. 33.

إليه فى رسوم الأدميين يتضح ذلك من صورة طاووس على بقايا صحن صغير من البريق المعدنى[١] يتضح فيه العشوائية فى الرسم وعدم الدقة فى الفاصيل .

وبالجملة فإن أسلوب «ابن الساجى» كان أقرب إلى أسلوب «سعد» منه إلى أسلوب «مسلم» يتضح ذلك من أشكال الأوانى عند «سعد» وعند «ابن الساجى» فأشكال الأوانى على هيئة السلطانيات الصغيرة ذات الجدران المخروطية الشكل نجد أن الرسام «سعد» كان باستمرار يرسم عليها وهو ما وجدناه عند «ابن الساجى» . كذلك الأشرطة الرأسية التى تتجه نحو المركز وبها كتابة كوفية أو شبه كتابة[٢] ، نجدها عند «ابن الساجى» فوجدت أيضاً عند «سعد» . ولكن هذا كله لا يمنع أولاً ينقص من شخصية «ابن الساجى» وخاصة فى رسم الأدميين .

سعد :

يعد «سعد» من أعلام مصورى الخزف الفاطمى شأنه فى ذلك شأن «مسلم بن الدهان» وإن كان «سعد» أكثر مصورى الخزف انتاجاً وتنوعاً[٣] . ويبدو أن سعد يمثل مرحلة متطورة عن «مسلم» فيعتقد أن «سعد» قد عاش فى أواخر القرن الحادى عشر وشطراً كبيراً من القرن الثانى عشر الميلادى[٤] ، ولقد وردت التوقيعات بأسم «سعد» على الخزف دون أشارة إلى وطنه أو مكان عمله[٥] ، ولذا سوف أعرض لأسلوب سعد فى التصوير على الخزف من خلال القطع التى ترك لنا توقيعه عليها بالإضافة إلى القطع التى نسبت إليه بناء على تشابهها مع القطع الموقعة ، والحق أن هناك كثيراً من القطع الغير موقعة[٦] وهو أمر يثير الدهشة . ويبدو أن السبب فى ترك المصورين لقطع كثيرة دون التوقيع عليها مع التوقيع على بعض القطع من انتاجهم هو أن هذه القطع بما كانت

(١) عبد الرؤوف على يوسف ، المرجع السابق ، شكل ٦٥ أ .

(٢) عبد الرؤوف على يوسف ، خزافون من العصر الفاطمى (سبق الأشارة إليه) ص ٢١٩ .

(٣) Early Islamic Pottery, Op. Cit., P. 22.

(٤) عبد الرؤوف على يوسف ، خزافون من العصر الفاطمى (سبق الأشارة إليه) ص ١٧٤ .

(٥) The arts of Egypte Through the ages Op. Cit., P. 79.

(٦) كارل لام ، الخزف الفاطمى (ترجمة عبد الرحمن زكى) مجلة المقتطف مجلد ٩ سنة ١٩٣٧ ، ص ٥٦٩ .

مقدمة للحكام أو لكبار الأمراء ، وأما الباقى دونم توقيع فهو ما كان يطرح فى الأسواق، ومن ناحية التكنيك الفنى فإن«سعد» استعمل البريق المعدنى النحاس وكذلك الزيتونى المائل إلى الأصفرار وكانت رسومه عادة أما بالريشة الرفيعة وفى هذه الحالة يكون الرسم نفسه بالبريق المعدنى وعولة البطانة وكانت فى الغالب بيضاء معتمدة أو زبدية ، كما أن هناك بعض الرسوم التى حز فيها «سعد» عناصرهـم التصويرية على طبقة البريق المعدنى دون أن يصل إلى عجينة الأناء . . ويرجح لام[1] أن هذه الرسوم تمت بواسطة قوالب مصبوبة الزخارف والرسوم ثم تطبع على القطعة ذات البريق المعدنى . . أما العناصر الدقيقة فى الرسوم فكانت تنفذ بواسطة الحز فى طبقة البريق المعدنى دون أن ينفذ إلى عجينة الأناء . . ويبدو لى أن هذا الرأى ما يبرزه خاصة أنه بالبحث فى القطع ذات البريق المعدنى من أسلوب «سعد» يلاحظ أن هناك رسوماً ذات طابع واحد وكأنها تنفذ من خلال نموذج موجود لدى الرسام هذا ومن جهة أخرى فإن «سعد» رسم أيضاً على الخزف المحزوز وهو النوع الذى انتشر فى نهاية العصر الفاطمى وقد وجد توقيعه على أحد القطع[2] . كما أن «سعد» أيضاً قد وجدت رسومه على الزجاج حيث وجد توقيع «سعد» على قطعة من الزجاج فى متحف بناكى بأثينا[3] .

ومما سبق يتضح أن مهنة «سعد» الأساسية هى الرسم أو التصوير وليس صناعة الخزف والدليل على ذلك أنه رسم تصاويره التى تناولها على الخزف بأنواعه وأيضاً على الزجاج .

وبالنسبة للموضوعات التى رسمها «سعد» على الخزف ، قد كان أبرزهار الموضوعات التى يعتقد أنها تمثل رجال الدين المسيحى . . ومن أبرز هذه القطع القطعة المحفوظة بمتحف فكتوريا والبرت[4] عليها رسم قسيساً بيده مجمّزه وإلى جواره رسم يمثل علامة الحياة المصرية أو الصليب القبطى الذى كان يستعمله الأقباط فى منتجاتهم الغنية . . كما أن هناك قطعة أخرى محفوظة بالمتحف الأسلامى يعتقد أنها تمثل المسيح

(١) كارل هوجمان لام ، الخزف الفاطمى (سبق الأشارة إليه) ص ٥٧٢ .

(٢) Early Islamic Pottery, Op. Cit., P. 23.

(٣) زكى محمد حسن ، كنوز الفاطميين (سبق الأشارة إليه) ص ١٦١ .

(٤) Early Islamic Pottery, Op. Cit., P. 22.

منسوبة أيضاً إلى «سعد» . كما أن هناك الكثير من القطع التى تحمل وجوهاً مسيحية وترجع إلى الفترة المتأخرة من العصر الفاطمى والمعاصرة لسعد وقد دفع ذلك بعض الباحثين إلى الاعتقاد بأن سعد هذا قبطى[1] ، أو من سلالة الأقباط ولكن يبدو لى أن هذا الرأى يمكن مناقشته فى ضوء :

١ - أنه ليس المحتم أن يكون المصور قبطياً حتى يرسم موضوعات دينية قبطية وأنما هو يرسم ما يطلبه من راعى الفن مهما كانت ديانته .

٢ - أننى قد عثرت على قطعة من الخزف ذى البريق المعدنى وعليها أمضاء «سعد» بأسمه كاملاً «سعد عمر بن مؤمن موسى» وهذا الأسم لأول وهلة لا نستطيع القول بأن مسيحى بالإضاة إلى تشابه كلمة «سعد» مع توقيع «سعسد» باسمه منفرداً . وبالنسبة لرسوم «سعد» الغير دينية فإن مظهر الأشخاص فيها كان أكثر رقه وأنوثة من تلك التى تمثل رجال الدين أو رسوم «مسلم» ومدرسته .

أما رسوم الحيوانات والطيور فكانت قريبة من الطبيعة يلاحظ عليه أنه كان شديد العناية بتفاصيل الأجزاء التشريحية فيها بالإضافة إلى أن حركاتها كانت كلها حيوية . . إلا أنه ان فى بعض الأحيان يهتم الصور من أفرع نباتية وجدائل تفوق أهتمامه بحركة الحيوان والطائر . . والواقع أن «سعد» قد ترك تأثيره على كثير من مصورى الخزف ويبدو أنه كان صاحب مدرسة فى هذا المحال شأن «مسلم بن الدهان» حيث وجد توقيع «سعد» إلى جوار اسم «حسن»[2] الذى كان تلميذاً له . بالإضافة إلى الأسماء السابقة عثرت على عدد من القطع التى تحوى توقيعات تنشر لأول مرة ، بعضها لمصورين معروفين من قبل والبعض الآخر لأسماء تعرف لأول مرة .

محمد :

وقد عثرت على قطعة تحمل هذا الاسم وعليها من الظاهر زخرفة بالبريق المعدنى عبارة أرضية زبدية اللون[3] .

---

(١) لام ، الخزف الفاطمى (سبق الأشارة إليه) ص ٥٧٢ .

(٢) لام ، الخزف الفاطمى (سبق الأشارة إليه) ص ٥٧٢ .

(٣) قطعة موجودة فى مخازن الفسطاط وتنشر لأول مرة .

أبو بكر :

وقد عثرت على هذا الاسم فوق قطعة من الخزف ذى البريق المعدنى عليها زخرفة بالبريق البنى ربما كانت مستوحاه من الكتابة[١] .

على :

وقد عثرت على هذا الاسم فوق قطعة من الخزف ذى البريق المعدنى عليها بقايا صورة سمكة وسط مربع باللون الأخضر من البريق المعدنى[٢] .

قصير :

وقد عثرت على هذا الأسم فوق قطعة عليها زخرفة بالبريق المعدنى على شكل ورقة متعددة الحواف على بطانة زبدية اللون[٣] وأشرت إليها فى الفصل الخاص بالصور الجدارية نظراً لتشابه الاسم مع اسم لمصور جدارى أشار إليه المقريزى فى كتابه الخطط . ولولا تلف وصغر حجم القطعة بالإضافة إلى عدم وصول انتاج محدد للمصور الأخر لعقدت مقارنة بين أسلوبهما للتوصل إلى أن هذين الأسمين لشخص واحد أشتغل بالتصوير الجدارى والتصوير على الخزف أو هما لشخصين مختلفين وإن كنت أرجح الرأى الأول لأنه من المفروض أن المصور كان يرسم على مواد مختلفة من المستبعد أن يكون «قصير» هذا عمل بالتصوير على الجدار والتصوير على الخزف إذا أنه سبق أن رأينا أمضاء «سعد» على الخزف ذى البريق المعدنى والخزف المخزوز والزجاج .

ناصح :

وقد عثرت على هذا الاسم على قطعة كبيرة نسبياً وعليها بقايا ثياب رجل ولكن الرسم فى حالة سيئة[٤] .

---

(١) قطعة موجودة فى مخازن الفسطاط وتنشر لأول مرة .
(٢) قطعة موجودة فى مخزن الفسطاط وتنشر لأول مرة .
(٣) قطعة موجودة فى مخزن الفسطاط وتنشر لأول مرة .
(٤) قطعة موجودة فى مخزن الفسطاط وتنشر لأول مرة .

عناعره (عنابره) :

عثرت على هذا الاسم فوق قطعة من الخزف عليها أثار من البريق المعدنى[١] .

بيحان :

عثرت على هذا الاسم فوق قطعة من الخزف ذى البريق المعدنى داخل زخرفة على هيئة مثلث فى ظاهره الصحن[٢] .

كرم :

وقد عثرت على هذا الأسم على قاع أناء عليه من الظاهر زخرفة نباتية بالبريق المعدنى[٣] (شكل أ لوحة ١٢٦) .

إبراهيم :

عثرت على هذا الأسم فوق قاع أناء عليه زخرفة نباتية بالبريق المعدنى[٤] .

(١) قطعة موجودة فى مخزن الفسطاط وتنشر لأول مرة .

(٢) قطعة موجودة فى مخزن الفسطاط وتنشر لأول مرة .

(٣) قطعة موجودة فى مخزن الفسطاط وتنشر لأول مرة .

(٤) قطعة موجودة فى مخزن الفسطاط وتنشر لأول مرة .

الفصل الخامس

التصوير الفاطمى على العاج

أقصد بالتصوير على العاج تلك الصور المحفورة أو المرسومة على التحف المصنوعة من العاج ولم يكن الاهتمام بالحفر والرسم على العاج وليد العصر الفاطمى أو العصر الأسلامى فحسب ، ذلك لأنهما - وخاصة فى الشرق - كانا موجودان منذ عصور قديمة ، فلقد أهتم الأشوريون بالحفر على العاج الأمر الذى أثبتته الحفائر التى أتت منه بروائع نادرة ، وفى منطقة البحر المتوسط الشرقية التى كانت تعتبر مناطق تقليدية فى الحفر على العاج واستخدامه ، وجدت مراكز عظيمة مثل الاسكندرية التى أخرجت لنا قطع عاجية محفورة حفراً رائعاً وذلك أثناء الفترة الأخيرة من حكم الرومان[١] . ولقد أزدهر الحفر على العاج فى مصر على وجه الخصوص قبيل العصر الأسلامى . أما الفترة الفاطمية من تاريخ الفن الأسلامى فى مصر فقد كانت من الفترات المزدهرة التى أنتجت لنا روائع من التحف العاجية والتى كانت بدورها ميداناً رائعاً لكى يعطينا المصور الفاطمى مناظر متعددة بالحفر والرسم . ولقد تناولت هذه المناظر كثيراً من المواضيع التى شاعت فى مصر فى تلك الفترة وليس ذلك الأزدهار أمراً مثيراً للدهشة فلقد ورث المصور الفاطمى على العاج من أسلافه فى مصر الذين أنتجوا روائع القطع فى العصرر القديمة[٢] . وبالتالى فإن أعمال الفنان الفاطمى فى هذا المجال تعتبر حلقة هى أحدى حلقات سلسلة متكاملة بدأت منذ فترات طويلة فى هذه المنطقة .

ولم يقتصر وجود هذه التحف العاجية على المجموعات والمتاحف الفنية فى مصر فحسب ، بل ضمت المجموعات الفنية فى أوروبا وأمريكا عدداً كبيراً من العلب والصناديق العاجية ذات الزخارف المنفذة حسب الأسلوب الفاطمى[٣] . ولقد تميزت هذه التحف العاجية بتنوع الأشكال التصويرية إلا أن هذا التنوع لم يخرج عن الطابع العام للتصوير الفاطمى سواء كان هذا التصوير على الورق أو الجدران أو على مختلف فروع

---

(١) Wilson (R.P.), Emcyclopedia of Islam, Vol I, P. 200.

(٢) بدر الدين أبو غازى ، معرض الفن الأسلامى (مجلة المجلة العدد ١٤٩ سنة ١٩٦٩) ص ١١٠ .

(٣) م. س. ديماند ، الفنون الأسلامية (ترجمة أحمد عيسى (سبق الأشارة إليه) ص ١٣٠ .

الفنون التطبيقية من خزف وخشب ونسيج وزجاج . فلقد حملت كلها أشكالاً تصويرية متشابهة يميزها كلها ظهور العناصر الآدمية أو الكائنات الحية بشكل واضح[١] .

وبصفة عامة يمكن تقسيم الأشكال التصويرية على العاج إلى :

أ - مناظر تتعلق بحياة الطبقة الأرستقراطية .

ب - مناظر تتعلق بالحياة اليومية للطبقة العامة .

جـ - مناظر لحيوانات أليفة ومفترسة .

د - مناظر الكائنات الخرافية .

المناظر التى تتعلق بالطبقة الأرستقراطية :

تتميز الأشكال التى تتعلق بالطبقة الأرستقراطية بأنها عادة مأخوذة عن حياة اللهو والرياضة التى كان يمارسها سادة كل عصر من العصور ، أو على الأقل مستوحاة من المثل الأعلى لحياة هؤلاء الأرستقراطية . ويرجع الأستاذ Maycais أن هذه المناظر والأشكال كلها مستوحاة من أصل عراقى أو فارسى[٢] ، وحتى مناظر الحيوانات فيها كانت قريبة من النماذج الأسيوية .

وأول ما يميز العاج الفاطمى هو التشابه بين أشكاله التصويرية وبين الأكشال الممثلة على الخشب الفاطمى مع اختلاف أسلوب التنفيذ على الخشب عنه على العاج[٣] . ومن الصعوبات التى تواجه الأنسان عند دراسته لهذه التحف العاجية أن الكثير منها يوجد خارج مصر مما دفع الباحثين إلى محاولة نسبة الكثير من هذه التحف إلى أقطار أخرى . . على أننى فى هذه الدراسة سوف اعتمد فى نسبة هذه التحف أعلى الأشكال التصويرية مع الاستعانة بأسلوب الحفر وتشابها أيضاً مع النماذج التى خرجت من أماكن عصرية ، ولهذا فلن أتقيد بمكان العثور على التحفة بقدر ما سوف أتقيد بالملامح التصويرية ومميزات المدرسة الفاطمية فى التصوير فى كل قطعة من القطع .

(١) Die Islamische Klein Kunst, Op. Cit., 5. 236.

(٢) جورج مارسيه ، الفن الأسلامى (ترجمة د. عفيف البهنسى) (سبق الأشارة إليه) ص ١٢٥ .

(٣) Die Islamische Klein Kunst, Op. Cit., S. 236.

وإذا حاولنا تقسيم الأشكال ذات الروح الأرستقراطية سوف نجد مناظر الشراب ، الموسيقى ، الصيد ، الرقص ، بالإضافة إلى أشكال أخرى توضح لنا مواكب لأشخاص يبدو عليهم أنهم من الطبقة الأرستقراطية .

مناظر الشراب :

وصل إلينا العديد من التصاوير المنفذة بالحفر أو الرسم ، والتى تحمل صور لأشخاص من هذه الطبقة وهم يشربون الخمرٌ ، ومن بين هذه المناظر المحفورة على العاج منظر لأمير أو شخص من أفراد الطبقة الأرستقراطية جالساً فى يده كأس يهم برفعه إلى فمه وحوله من الجهة اليمنى واليسرى شخصان يقومان على خدمته ، أحدهما قد فقد الجزء السفلى منه ولا يبدو منه سوى صدره حتى ركبته ، وأما الأخر فجسمه كامل ويقف فى أنحناء وكأنه يتلقى أوامر من سيده الجالس أمامه[١] .

والمنظر السابق كله يقع على خلفية من الأوراق النباتية المتشابكة والمفرغة . وقد ركز الفنان الأهمية على الشخص الجالس فى صدر الصورة حيث صور ملامحه صارمة ، ووجه يبدو عليه الأهمية . وأما الملابس التى يرتديها فهى عبارة عن ثوب واسع الأكمام يزخرفه عنصر نباتى مكرر هو عبارة عن ورقة نباتية متعددة الفصوص فى داخل جامة أو دائرة . وقد وجد هذا العنصر فى زخرفة الملابس على الأشخاص المرسومة على الخزف ذو البريق المعدنى لكن الورقة هنا كانت أكثر تعقيداً من الورقة على الخزف كما أن عدد فصوصها أكثر . . وتتضح مهارة الفنان هنا فى أنه استطاع أن يميز ملامح وسحنات الوجوه وخاصة فى التميز بين ملامح التابعين وملامح السيد أو الأمير الجالس . . فملامح الأمير الجالس يتضح فيها الأهمية والنبل بينما تتميز سحن التابعين بالبساطة الشديدة ، وكذلك نجد نفس الفرق فى الملابس فبينما التابعان يرتديان ملابس قصيرة تصل إلى الركبتين وأسفله فيما يبدو سروال يصل إلى القدمين أما غطاء الرأس فعبارة عن عمامة من النوع البسيط . فعكس العمامة التى يرتديها الأمير أو السيد حيث تبدو أكثر تعقيداً .

(١) مجموعة مؤلفين ، معرض الفن الأسلامى فى مصر من ٩٦٩ م - ١٥١٧ م (القاهرة سنة ١٩٦٩) لوحة 5 A .

ومن الطريف أن هناك أسدان يجلسان أمام الشخص الجالس وقد تدلت رأساهما خشوعاً له[1] .

ويبدو أن الفنان هنا قصد من رسم الأسدان الرمز للقوة والسلطان والنفوذ الذى يتمتع به صاحب هذه الصورة .

والتكوين كله وجد من قبل على تحف فاطمية معاصرة أو تحف تنسب إلى فترات سالبقة أو لاحقة على العصر الفاطمى خارج مصر . فقد وجد على صحن من الفضة محفوظ بمتحف الهرميتاج ومؤرخ بالقرن العاشر الميلادى[2] . كما وجد أيضاً على صحن من الخزف اللقبى فى مجموعة متحف فكتوريا والبرت[3] ، وكان قبل ذلك فى مجموعة أميور فويولس ، كما أنه وجد على نماذج معدنية مملوكية أشار إليها «الأستاذ ماير» فى كتابه عن «الملابس المملوكية»[4] .

ومن النماذج المشابهة للمنظر السابق منظر لأمير جالس وفى أحدى يديه كأس وفى الأخرى ما يشبه الخنجر ، وأمامه شخص جالس يعزف على آلة موسيقية تشبه الدف يضرب عليها الأمير ويرفه عنه . والملاحظ لأول وهلة أن ملامح أهذا الأمير تبدو عليها الأهمية والصرامة أما ملابسه فتبدو فيها روح أرستقراطية من حيث الفخامة والزخارف المتعددة . ويلاحظ التشابه بين الزخارف الموجودة على ملابس الأشخاص ، وبين الحشوات الهندسية التى انتشرت على الأخشاب الفاطمية وخاصة المنابر فى نهاية العصر الفاطمى[5] .

ومن الملاحظ نجاح المصور فى التمييز بين ملامح الأمير أو السيد الجالس وهو يشرب وبين العزف الذى يقوم بتسليته . . وذلك يتضح فى الأهمية والصرامة الاضحة فى شكل وجه الأمير بينما تبدو البساطة الشديدة فى ملامح التابع ، كما أن الأمير يمسك

---

(١) مجموعة مؤلفين ، معرض الفن الأسلامى (سبق الأشارة إليه) ص ٦٣ .

(٢) Asurvey of Pereian Artopereit, Vol. 4. Pl. 208 A.

(٣) Ibid, Pl. 603.

(٤) مجموعة مؤلفين ، معرض الفن الأسلامى (سبق الأشارة إليه) ص ٦٣ .

Mayer, Mamluk Castuma, Asyrvy, Senva 1952, Pl. 3.

(٥) زكى حسن ، أطلس الفنون الزخرفية والتصاووير (سبق الأشارة إليه) ش ٣٧٥ ، ص ١٢٥ .

كاساً ليشرب بينما التابع يمسك الدف ليضرب عليه ويسلى هذا الأمير ، كما أن شكل العمامة عند الأمير تختلف عن العمامة عند العازف الذى بدت عمامته وهى تنتهى بدلاية على ظهره . وعلى الرغم من أن ملابس الشخصين لأول وهلة تبدو متشابهة إلا أن ملابس الأمير أكثر تعبيراً لروح الفخامة ويتضح ذلك من ثوبه الذى ينتهى بدليات مرتبطة بخيوط طويلة تبدأ من وسط الأمير حتى نهاية ثوبه . ومن العناصر التى تدل على مهارة المصور رسمه للكرسى الذى يجلس عليه الأمير وقد تداخل مع زخرفة الخلفية النباتية .

روغم أن العناصر التصويرية لهذا المنظر كله تتفق والعناص التصويرية الفاطمية ، إلا أن هناك أراء متباينة حول جنسية المصورين الذين قاموا بتنفيذها :

فيرى الأستاذ Pinder Wilson أنها تنسب إلى العراق أو سوريا[١] . بينما يرى الأستاذان Jlück و Diez أنها من مصر أو صقلية فى القرن الثانى عشر[٢] ، وأما الأستاذان Marten و Sarre فقد ذكر أنها من مصر أو وسط آسيا فى القرن الثالث عشر الميلادى[٣] ، وأما GlaudeCahan ، فقد ذكر أنها فى مصر فى العصر الفاطمى[٤] ، بينما ذكر الأستاذ Migon أنها من العراق فى القرن الثالث عشر[٥] ، وذكر Dimand أن هذه الألواح فاطمية الطراز وتمثل أسمى ما وصل إليه الحفر على العاج فى العصر الفاطمى ، وترجع إلى زمن الخليفة المستنصر بالله (١٠٣٦ - ١٠٩٤م)[٦] . وأخيراً يرى د. زكى حسن أنها من صقلية فى القرن السابع الهجرى الثالث عشر الميلادى[٧] .

والملاحظ على الآراء السابقة الأختلاف حول نسبة هذه الألواح إلى إقليم معين إلا أنها كمن جهة أخرى لم تخ.تلف فى نسبتها إلى تاريخ واحد . هذا من جهة ومن جهة أخرى يلاحظ على أصحاب هذه الآراء عدم اتجاههم إلى تحليل الرسوم المحفورة على هذه

(١) Encyclopedia of Islam, Vol I, Op. Cit., P. 203.

(٢) Die Kunst des Islam, Op. Cit., S. 484, Taf. 468.

(٣) Die Ausstellung Vem Meisterworken, S. 253.

(٤) Cahen (G.) L'Islam des Originesau debut d'l'empire ottoman, Paris 1970; P. 187.

(٥) Migeon (A.), Manual Dart Musulman, 2 Eédition, Paris 1927, Vol. 1, P. 146.

(٦) زكى حسن ، كنوز الفاطميين (سبق الأشارة إليه) ص ٢٢٦ .

(٧) ديماند ، الفنون الأسلامية (سبق الأشارة إليه) ص ١٣٢ .

الألواح . والحقق أن زخارف هذه المجموعة من الألواح كلها عبارة عن تصاوير تمثل مناظر طرب ، رقص ، فلاحة ، حرث ، حصاد ، وهى كلها موضوعات انتشرت وشاعت فى النماذج الفاطمية المصورة بكثرة سواء فى مصر أو فى صقلية التى لقد أحدى فروع المدرسة المصرية فى العصر الفاطمى فى لتصوير ، ومن جهة أخرى فأنها تتفق من ناحية أسلوب الحفر مع العاج الذى أخرجته الحفائر من مصر[1] ، كما أنه يتشابه تماماً مع أسلوب الحفر على الخشب فى العصر نفسه[2] . أى أنه لم توجد فروق فى التكنيك الفنى ولا فى الملامح التصويرية بين هذه الألواح وبين النماذج وبين الفاطمية الأخرى ، ومع ذلك فإن القرب الشديد بين ملامح الأشخاص فى الألواح السابقة وبين الأشخاص المرسومة على سقف الكابلابلاتينا والتى فقدها مصورون فاطميون[3] ، يجعل الأنسان يميل إلى نسبة هذه التصاوير الموجودة على الألواح السابقة إلى المدرسة الفاطمية فى التصوير ، ولكن أغلب الظن أنها نفذت لأرضاً ذوق شخص لا يعيش فى مصر وأنما يعيش فى صقلية وقد تكون صنعت فى مصر فى صقلية إلا أن راعى الفن هنا لم يكن ممن يعيشون فى مصر .

فمن المناظر التى تتشابه مع المنظر السابق فى التكوين العام منظر لشخص يمسك بكأس باليد اليسرى بينما أمسك زهرة باليد اليمنى ويقربها من أنفه ، وحول هذا الشخص توجد عازفتان على الآت وترية أحداهما جالسة والأخرى واقفة ربما كانت تصلح من الآلة الموسيقية أو أنها تؤدى حركة راقصة[4] .

وبالنسبة لملامح الأشخاص فى الصورة نجد أن الشخص الذى يتوسط الصورة تتشابه ملامحه مع ملامح الشخص فى الصورة السابقة من حيذ التنفيذ ، إلا أن الوجه فى هذا المنظر رسمه المصور جانبى ، كما أن العمامة هنا كانت أقل ضخامة من العمامة السابقة كما أن صورة الشخص هنا أكثر حيوية وحركة من الشخص السابق الذى يغلب عليه الجمود .

---

(١) Albumd Mussee Arabec Op. Cit., P. 38.

(٢) Les Bois sculpts D'Eglises Copte Epoque Fatimide Op. Cit., Pl. è.

(٣) أنظر فصل التصوير الجدارى .

(٤) The World of Islam, Op. Cit., Pl. 29.

أما ملابس الشخص هنا فعبارة عن رداء يشبه الجلباب وهو واسع الأمام والذيل متعدد الطيات . . وتتضح مهارة المصور فى ربطه بين عناصر الصورة عن طريق عناصر متعددة فهو يربط بين صورة الشخص الجالس وبين صورة العازفة الواقفة بصورة طائر يقف بينهما ليوحى بالاتصال بين الشخص والعازفة . كما أنه يوحى بالاتصال بين الشخص نفسه وبين العازفة الموجودة فى الاتجاه الآخر بواسطة كوز صنوبر يصل بين المعقد الذى يجلس عليه وبين قدم العازفة . أما ملامح العازفات فأنها من حيث طريقة الحفر تتشابه فى طريقة حفرها وتنفيذها مع ملامح الرجل الجالس ، إلا أن الملامح هنا أرق وأصغر حجماً - يتضح ذلك فى شكل الفم والأنف والذقن . أما ملابس العازفات فترتدى الواحدة منهن غطاء رأس يشبه الكوفية تنسدل على كتفها وترتدى ثوب واسع الأكمام متعدد الطيات مفتوح من الأمام عند الرقبة أعلى الصدر . أما زخرفة هذا الثوب فبعارة عن ورقة نباتية متعددة الفصوص تغطى مساحة الثوب كله .

وتتشابه المنظر السابق مع منظر آخر لشخص جالس يهم بصب كأس لنفسه[١] .

من دورق زجاجى يمسكه بيد بينما أمسكت الأخرى بالكأس . وحوله من اليمين أثنتان من العازفات أحدهما تعزف على مزمار ، بينما الثانية تعزف على آلة وترية . وبالنسبة لملامح هذا الشخص نجد الوجه فى وضع مواجه والعينان واسعتان والأنف عريض بعض الشئ ، أما الفم فعبارة عن خر على هيئة قوس غير كامل ، أما اللحية فعبارة عن حذوذ فى الوجه رسمها الفنان متجاورة على أن تفاصيل الزيدى غير واضحة ، إلا أن حركتها طبيعية . ثم أن ملامح وجوه العازفات تشبه الملامح السابقة . وكان المصور واقعياً حين رسم العازفة التى تنفخ فى المزمار ووجهها منتفخ وكأنها فى حالة عزف . ويلاحظ على هذا الفنان المهارة فى توزيع الأشخاص فى اللوحة فهو يضع كل أثنين من العازفات فى جانب ليخلق تماثل مركزه الشخص الجالس فى منتصف اللوحة . ثم من خلال هذا التوزيع الكلى نجده ينوع فى حركات العازفات تنويع منغم منتظم يخدم الحركة فى الصورة . حيث نراه يجعل العازفة على المزمار الموجودة إلى اليمين من الشخص الجالس بيد ومزمارها متجه إلى أسفل ، بينما مزمار العازفة الثانية إلى أعلى .

(١) The World of Islam, Op. Cit., Pl. 29.

وكذلك الأمر بالنسبة للعازفات على الآلات الوترية فاحدهما تتجه الآلة التى تعزف عليها إلى أعلى فى حين أن آلة الثانية تتجه إلى أسفل .

أن هذا التنويع بين الحركت المتشابهة أعطى للصورة حيوية واضحة . أما بالنسبة لملابس الأشخاص فى الصورة نجد أن الشخص الجالس فى الوسط يرتدى عمامة على رأسه وهذده العمامة تغطى الرأس تماماً حتى الأذنين ، أما الرداء الذى يرتديه فهو عبارة عن ثوب مفتوح من أعلى الصدر واسع الأكمام والذيل ، ويبدو أن هذا الشخص كان يغطى كتفيه بشال تبدو أجزاؤه على كتفيه وذراعيه .

أما ملابس العازفات فترتدى كل منهن كوفية تغطى رأسها وتلتف حول الوجه ، وتغطى الصدر بينما ترتدى كل منهن أيضاً ثوباً واسع الأكمام طويلاً متعدداً لطيات تزخرفه أشكال هندسية تحوى بداخلها عناصر نباتية . والملاحظ أيضاً هنا أن المصور ربط عناصره التصويرية بنفس الطريقة السابقة حيث رسم طائراً محلقاً ليربط بين الشخص الجالس وبين العازفات من جهة وكوز الصنوبر ليربط بين الشخص نفسه والعازفات من الجهة الأخرى ومن الموضوعات الشبيهة بالموضوع السابق ، منظر لرجل جالس يرفع بيده كأساً وكأنه يقدمه لشخص جالس أمامه لم يظهر فى الصورة[1] . أو يكون المنظر لشخص قد أخذته نشوة الشرب فرفع كأسه إلى أعلى استعداد الشربه . وبالنسبة لملامح الوجه فقد مثلها المصور بالحفر الدقيق الرائع حيث نراه قد عبر عن العينين بواسطة حفرتن أسفل الجبهة البارزة بينما عبر عن بروز الأنف والفتحتين اللتين تنتهى بهما ثم الفم الذى مثله بحز على هيئة خط ، بينما عبر عن اللحية الكثيفة بواسطة تهشيرات رائعة تبدأ من أسفل الذقن . وبالإضافة إلى ذلك تتضح مهارة الفنان فى طريقة تعبيره عن شكل اليد التى رسمها فى دقة ، كما أن حركتها كانت طبيعية للغاية. أما ملابس هذا الشخص فعبارة عن عمامة متعددة الطيات، عبر المصور عن طياتها بواسطة حزوز بعضها رأسى والبعض الآخر أفقى ، أما الرداء الذى يرتديه فهو عبارة عن جزئين ، الجزء العلوى عبارة عن قميص مفتوح عند الصدر قليلاً ، ذو أكمام واسعة طويلة يبدو أنه يصل إلى الوسط أو ما بعده بقليل وأسفل هذا القميص يوجد سروال واسع الأرجل إلا أنه ضيق عند نهايته ، ويزخرف هذا الرداء جاحات سداسية الشكل

(١) The World of Islam, Op. Cit., P. 67, Pl. 29.

تملؤها زخارف نباتية كما يوجد حول الجامات فى أرضية الثوب زخارف نباتية عبارة عن تعاريج ملتوية .

ويتضح مما سبق أن المنظر يختلف قليلاً من ناحية التصميم عن المنظر السابق فى أن حركة اليد الممسكة بالكأس هنا تبدو مرفوعة فى هيئة احتفالية .

ومن التحف العاجية التى تحوى تصاوير لأشخاص يشربون ، صندوق مغطى بالعاج نسبة الأستاذ Diez إلى صقلية فى القرن الثانى عشر[١] ، وأرجعه كلاً من الأستاذ Sarre والأستاذ Marten إلى صقلية أو الشرق فى القرن الثانى عشر[٢] ، وقد نسب الأستاذ Kuhnel هذا الصندوق إلى صقلية فى القرن الثانى عشر الميلادى[٣] ، والحق أن حجة هؤلاء فى نسبة هذا الصندوق إلى صقلية أن التصاوير الموجودة عليه والمنفذة بواسطة الرسم شديدة الشبه بتصاوير الكابلابلاتينا الجدارية على أنه بدالى من خلال تحليل التصاوير السابقة أنها لا تشبه صور الكابلابلاتينا فحسب ، بل أنها تتشابه مع التصاوير منتجات الفنون التطبيقية الفاطمية وخاصة الخزف[٤] ومناظر الشراب الموجودة على الصندوق تشمل أشخاص أسفل أقواس ترتكز على أعمدة ذات تيجان فاطمية الطراز[٥] . وكل شخص من هؤلاء الأشخاص يؤدى حركة مميزة فالشخص الرئيسى فى الصورة جالس على عرشه ممسكاً كأساً بكلتا يديه ، وعلى رأسه تاج ويتدلى شعره المسدل على جانبى وجه من أسفل هذا التاج وإلى يمين الشخص السابق يوجد شخص آخر واقف أيضاً وهو يمسك بأحدى يديه قنينة وباليد الأخرى كأساً مليئة بالشراب ويهم برفعها إلى فمه وهو يقف إلى يسار الشخص الرئيسى وفى الصورة يوجد منظر آخر مشابه للمناظر السابقة حيث يرى شخص يمسك بأحدى يديه كأساً وباليد الأخرى قنينة . وعلى الوجه الآخر للصندوق يوجد مجموعة من الأشخاص أسفل

(١) Die Kunst des Islam, Op. Cit., S. 598, Taf. 494.

(٢) Die Ausstelleung Von Meisterwerken, Op. Cit., S. 256.

(٣) Die Islamische Klein Kunst, Op. Cit., S. 236.

(٤) Drawing of the Fatimid Poriod, Op. Cit., Pl. Va, b. La Ceramique Egyptienne, Op. Cit., P. 47, 48. La Ceramique Musulmane, Op. Cit., Pl. XXVI. Islamic Pottery, Op. Cit., Pl. XXXVIII.

(٥) أحمد فكرى ، مساجد القاهرة ومدارسها (سبق الأشارة إليه) ج ١ لوحة ٢١ .

الأقواس يتوسطهم شخص رئيسى يجلس على عرشه وفى يده كأس وإلى يمينه شخصين كل منهما ممسك بكأس يهم برفعها إلى فمه وباليد الأخرى قنينة مليئة بالشراب . والملاحظ فى صور الأشخاص السابقين أن يحيط برأس كل منهم هالة مستديرة وبالنسبة لملامح الوجوه ، فالملاحظ أن هؤلاء الأشخاص السابقين قد رسمت وجوههم فى أوضاع ثلاثية الأرباع ، بينما رسم وجه الشخص الرئيسى بوضع مواجهة وقد رسم المصور الوجوه فى التصاوير السابقة كلها ممتلئة ، وأما تصفيف الشعر بالنسبة للشخصين الجالسين فإنه منسدلاً على جانبى الوجه ، بينما يتدلى شعر الأشخاص لواقفين على أكتافهم من وراء الأذن وينتهى بخصلتين مستديرتين فوق كل كتف ، وقد سبق أن شاهدنا ملامح وجوه الأشخاص الواقفين بالإضافة إلى تصفيف الشعر بهذه الطريقة على الخزف ذى البريق المعدنى[(١)] . أما بالنسبة للملابس التى يرتديها هؤلاء الأشخاص ، فالشخصان الجالسان يرتديان أغطية رأس عبارة عن تاجان رائعان وأردية واسعة مزخرفة بعنصر مكرر فى كل ثوب منهما ، كما يبدو أنها مزخرفة بأشرطة عند العضوين ، أما الأشخاص الجالسان يرتديان أغطية رأس عبارة عن تاجان رائعان وأردية واسعة مزخرفة بعنصر مكرر فى كل ثوب منهما ، كما يبدو أنها مزخرفة بأشرطة عند العضوين ، أما الأشخاص الواقفين مغراة الرأس يرتدى كل منهم ثوباً طويلاً يصل إلى ما قبل القدمين بقليل ويزخرفه عنصر مكرر عبارة عن ورقة نباتية داخل دائرة من الفروع النباتية وتزخرف الثوب أيضاً أشرطة عند العضدين وحزان عند الوسط يتدلى طرفاه حتى يتلاقيا مع شريط يزخرف حافة الثوب من أسفل والملاحظ أن المصور قد رسم بعض هؤلاء الأشخاص يرتدى أحذية بينما رسم البعض الآخر عارى القدمين ومن العرض السابق لهذه التصاوير يتضح أنها فاطمية الطراز أما نسبتها إلى صقلية بالتحديد اعتماداً على تشابهها مع تصاوير الكابلابلاتينا يمكن الرد عليه بأنها أيضاً تشبه منتجات خزفية رسمت فى مصر[(٢)] كما أن صور الكابلابلاتينا نفسها من عمل مصورين فاطميين[(٣)] .

(١) Adrawing of the fatimid Period, Op. Cit., Pl. III.

(٢) Ibid, Pl. VA, B.

(٣) The World of Islam, Op. Cit., P. 67.

وعلى هذا فالتصاوير العاجية السابقة تصاوير فاطمية وقد تكون التحفة صنعت بمصر نظراً لأنها كانت المركز الرئيسى للمدرسة الفاطمية فى التصوير بينما لم تكن صقلية سوى مركزاً فرعياً لهذه المدرسة ، على أن الدقة والمهارة اللتان يتضحان فى أسلوب الرسم تنفيذه تجعلنا ننسبها إلى المركز الرئيسى لهذه المدرسة وهو مصر .

ومن المناظر ذات الطابع الأرستقراطى أيضاً والتى يمكن أضافتها إلى مناظر الشراب السابقة تصاوير عاجية منفذة بواسطة الحفر لأشخاص يدخنون النرجيلة ، ومن أبرز هذه النماذج جزء من مثمن عاجى[1] يمثل حشوة صغيرة عليها شخص يرتدى ما يشبه الكوفية على رأسه ، ويجلس متربعاً ممسكاً بيده اليمنى خرطوم النارجيله، أما اليد اليسرى فتمسك بقاعدة النارجيلة ، وملامح الوجه بالنسبة لهذا الشخص تتفق وملامح الوجوه الفاطمية ، فالوجه مرسوم بحيث يظهر منه ثلاثة أرباع حجمه يميزه طابع الصرامة والجدية الذى يميز الوجوه التى تمثل مناظر ذات طابع أرستقراطى وخاصة على العاج . أما بالنسبة للملابس التى يرتديها فعبارة عن غطاء رأس يشبه الكوفية وهو ينسدل وراء ظهره ، أما الرداء فعبارة عن ثوب واسع الأكمام متعدد الطيات تزخرفه أوراق نباتية داخل تعاريج من عروق نباتية متداخلة .

وهناك نموذج آخر أكثر وضوحاً ، وهى صورة منفذة بواسطة الحفر أيضاً على العاج والصورة لشخص جالس[2] مرتكز على أحدى القدمين بينما أسند الأخرى للأرض تماماً، والملاحظ أن شكل النارجيلة هنا أكثر وضوحاً وكذلك ملامح الوجه التى تشترك مع النموذج السابق فى طابع الصرامة والأهمية الذى يميز أشخاص هذه الطبقة ، على أن الفنان هنا نجح فى أعطائنا أحساساً بالاسترخاء والهدوء فى الصورة ، وذلك بتركه لليد اليسرى تتدلى فى استرخاء واضح . أما بالنسبة للملابس فالملاحظ أن الشخص يرتدى عمامة ضخمة فوق رأسه متعددة الطيات ، بينما يرتدى ثوباً مفتوحاً من أسفل الذراعين ومتعدد الطيات . أما زخارفه فعبارة عن عناصر هندسية تحصر بداخلها زخارف نباتية عبارة عن أوراق داخل عروق متداخلة .

(١) رقم السجل بمتحف الفن الأسلامى ، ٥٠٢٩ .

(٢) Due Kunst des Islam, Op. Cit., S. 84, Taf. 468.

مناظر الموسيقين والموسيقيات :

ومن المناظر التصويرية التى أرتبطت بالطابع الأرستقراطى مناظر العزف على الآلات الموسيقية . ومن أبرز النماذج منظر لعازف ربما كان أميراً أو أحد أفراد الطبقة الأرستقراطية جالساً يسلى نفسه بالعزف على العود[1] وهو يرتكز بأحدى ساقيه على الأرض بينما يرفع الساق الأخرى عنها ، وأسلوب الحفر على هذه القطعة متقن للغاية يتضح ذلك فى تعبيره عن شكل الشعر عند العازف ، وخاصة فى الأجزاء العلوية منه أسفل العمامة عن طريق خطوط محذوذة متجاورة . أما ملامح الوجه فتبدو فى وضع جانبى متقنة الحفر واضحة التفاصيل ، وبالنسبة للملابس فهذا الشخص تغطى رأسه عمامة متعددة الطيات أما الرداء فعبارة عن ثوب واسع الأكمام متعدد الطيات، تزخرفه أشكال هندسية بداخلها عناصر نباتية ، والملاحظ أن المصور قد حاول أن يضفى طابع الواقعية على الصورة يتضح ، ذلك من الرداء الذى يتدلى نتيجة لأخراج ذراع العازف منه ، بالإضافة لرسمه لتفاصيل أجزاء الآلة الموسيقية بدقة ، كما يتضح طابع الواقعية فى الحركة الطبيعية للعازف أثناء العزف مما يدل على ملاحظة واقعية لشكل العازفين أثناء العزف من قبل المصور الفاطمى .

ومن صور العزف التى تتشابه مع الصورة السابقة ، صورة لشاب على صندوق من العاج وهو جالس يعزف على آلة تشبه السمسمية[2] ملامح وجهه فاطمية فالعيون لوزية ، وكذلك طريقة تصفيف الشعر تشبه تماماً النماذج الفاطمية السابقة[3] . وبالنسبة للملابس فيرتدى هذا الشخص ثوباً طويلاً مفتوح/أ عند الرقبة ويغطى القدمين ، هو خالياً من الزخرفة عدا شريطاً يلتف حول الرداء .

ومن الصور الشبيهة بالصور السابقة صورة لشخص يعزف على مزمار[4] ملامح وجهه تتشابه تماماً مع ملامح وجه الشخص فى الصورة السابقة . يرتدى ملابساً داكنة اللون ، يزخرفها عنصر نباتى مكرر فى كل الثوب ، بالإضافة إلى شريط عند العضدين

(١) Dickunst des Islam Op. Cit., S. 484, Taf. 468.

(٢) Islamic Art, Op. Cit., P. 160, Pl. 158.

(٣) Die Kunst des Islam, Op. Cit., S. 598, Taf. 256.

(٤) Die Ausstellung Von Moisterwerken, Op. Cit., S. 256.

فى الذراع الأيمن والأيسر . والملاحظ هنا محاولة الفنان أضفاء طابع الحركة والحيوية على الصورة عن طريق رسم للعازف وهو يقف على ساق واحدة بينما أسند الأخرى إليها وبالإضافة إلى النماذج السابقة يوجد على نفس التحفة صورة لعازف يقف أيضاً على قدم واحدة ويستند بالآلة الموسيقية على ساقه المرفوعة كما أن ملامحه وملابسه تتفقان مع صورة الشخص السابق عليه[1] ومن مناظر العزف الأخرى منظر لعازفه على المزمار[2] رسم الفنان وجهه بحيث يبدو ثلاث أرباعه وملامحها واضحة فالفنان عبر عن العينان بواسطة جزءات غائران فى أسفل الجبهة والأنف بواسطة بروز بسيط يبدأ من بين العينين ، والفم عبارة عن حز على هيئة قوس غير كامل .

أما الملابس فترتدى هذه السيدة غطاء رأس مميز عبارة عن منديل يغطى الرأس تماماً ثم يعقد على جانب الرأس ويتدلى فى شكل زخرفى . ويبدو أن هذا المنديل يزخرف حوافه شريط من الزخرفة كما يبدو فى الصورة ، أما الرداء فهو عبارة عن ثوب واسع الأكمام متعدد الطيات تزخرفه أشرطه عند نهاية الأكمام والذيل . كما تزخرفه عناصر نباتية تتكرر فى كل الثوب . والملاحظ بوضوح هذا مهارة الفنان فى تعبيره عن شكل الفم أثناء العزف .

مناظر الرقص :

من المناظر التى تعكس حياة الطبقة الأرستقراطية ، مناظر الرقص ، ومن أبرز النماذج لمناظر الرقص على العاج منظر لراقصة تؤدى رقصة من النوع التعبيرى[3] حيث نجدها ترفع يداً إلى أعلى رأسها ، بينما ترتكز باليد الأخرى على الجانب الأيمن من جسمها ، رافعة قدمها اليمنى عن الأرض ، ومرتكزة بالقدم اليسرى عليها ، والملاحظ أن المصور نجح فى أن يعطينا صورة واقعية لحركة الجسم أثناء الرقص ، وذلك أن المصور أعطانا تجسيماً واضحاً لأجزاء الجسم وخاصة فى منطقة اتصال الفخذ بالبطن وكذلك فى شكل البطن نفسها .

---

(١) Die Ausstellung Von Moisterwerken, Op. Cit., S. 256.

(٢) فكر وفن عدد خاص بألفية القاهرة ، سنة ١٩٦٩ ، هامبورج ، ص ٧ .

(٣) Die Kunst des Islam, Op. Cit., S. 484, Taf. 468.

والملاحظ بصفة عامة أنفعال الراقصة بالحركة التى تؤديها ويظهر ذلك فى حركة رأسها المائلة للخلف بينم كل أجزاء جسمها تتحرك للأمام . أما بالنسبة لملامح الوجه فهى محفورة حفراً دقيقاً يتضح فى أبراز شكل العينان والأنف والفم وكذلك فى أستدارة الذقن ، وبالنسبة للملابس التى ترتديها الراقصة فأنها تتسم بالاحتشام الواضح ذلك أنها ترتدى ما يشبه الكوفية على الرأس وتتدلى أجزاؤه لتغطى الصدر ، أما الرداء الذى ترتديه فعبارة عن ثوب طويل متعدد الطيات ، يبدو أنه مفتوح من الجانبين حتى يساعدها على الحركة ، ويبدو أنها ترتدى أسفل هذا الثوب سروالاً من قماش سميك يتضح ذلك من الخطوط العميقة المحزوزة فى نهاية هذا السروال .

أما المنظر كله فيقوم على خلفية نباتية من أنصاف المراوح النخيلية وكيزان الصنوبر.

والملاحظ على الصورة السابقة أن المصور نجح فى أعطاء المشاهد أحساساً تشكيلى يتضح من الربط بين حركة الذراع الذى يعلو الرأس ، والذراع الذى يمسك بالوسط ليحفظ اتزان الراقصة على القدم المرفوعة فهى هنا تمثل أشكالاً هرمية متبادلة ، الهرم الأول قمته تمثل الذراع الأيسر للراقصة ، ويمثل قمة الهرم الثانى مفصل الذراع الأيمن ، أما الهرم الثالث فقمته تبدو فى الركبة المرفوعة للراقصة ، فهو هنا تشكيل رائع يدل دلالة واضحة على ذلك المستوى الرفيع الذى وصل إليه المصور الفاطمى على العاج .

وهناك نموذج آخر يتشابه مع الصورة السابقة لراقصة وهى تؤدى رقصتها وهى ممسكة بمندلين[1] وملامح الراقصة تتسم بالعنف وقد يكون ذلك نتيجة لأنفعالها بالحركة التى تؤديها ووجهها أكثر ضخامة من وجه الراقصة السابقة والمصور هنا نجح تماماً فى أعطائنا أحساساً بالحركة التى تؤديها هذه الراقصة عن طريق تمثيله لأحدى القدمين ، مرتكزه على الأرض بواسطة باطن القدم ، بينما ترتكز الراقصة على أصابع القدم الثانية ، كما أن هناك تلك الأهرامات المتبادلة تحكم الشكل كله ، قمة الهرم الأول مفصل الكوع للذراع المرفوعة والموازى للرأس ، وقمة الثانى فى مفصل الكوع للذراع الثانى ، وقمة الثالثة تبدو فى ركبة الساق المتحركة إلى الأمام ، كما أن لمصور خلق تنغيماً واضحاً بين

(١) Die Kunst des Islam Op. Cit., S. 484, Taf. 468.

حركة رأس الراقصة الملفته إلى الخلف ، وبين حركة اليد العلوية، التى تتجه إليها ، أما بالنسبة لملابسها فهى ترتدى كوفية تنسدل طياتها على الصدر فتغطيه ، والملاحظ أن هناك خصلة من شعر السيدة تبرز من أسفل الكوفية .

أما الملابس التى ترتديها الراقصة فعبارة عن ثوب طويل متعدد الطيات عند الذيل مما يوحى بأنه واسع من أسفل ، بينما يوضح التجسيم فى أعلى جسم الراقصة أن الثوب ضيق من أعلى والملاحظ أن أكمام الثوب هنا ضيقة ، أما زخارف الثوب فعبارة عن عنصر نباتى داخل دائرة من العروق النباتية المتداخلة مكررة على الثوب كله وهى زخرفة تقليدية أنتشرت على التصاوير العاجية فى العصر الفاطمى .

مناظر الصيد :

مناظر الصيد نوعان . . نوع يمثل لهو الطبقة الأرستقراطية برياضة الصيد والنوع الثانى يمثل أولئك الصيادون المحترفون الذين يشتغلون بالصيد بمعنى أنهم يصطادون الحيوانات ثم يبيعون لحومها أو يعيشون عليها أو يبيعون متعلقاتها كالفراء والجلود وغيرها . وهؤلاء ينتمون غالباً إلى الطبقة العامة وتتضح فى النوع الأول مميزات الطبقة الأرستقراطية ومن المناظر التى توضح رياضة الصيد صورة لشخص من الطبقة الأرستقراطية[١] .

ممتطياً حصانه الذى لا يظهر فى الصورة سوى الجزء الخلفى منه ، بينما فقدت الرأس والقدمان الأماميتان إلا أن معظم جسمه نجا من التلف وهو يمسك بازا ناشراً جناحه يستعد للانطلاق وراء الفريسة .

والملاحظ أن الشخص يلتفت إلى الباز فى حركة تعبيرية وأنه يعطيه أشارة الهجوم على الفريسة وأقتناصها ، أما تفاصيل ملامح الوجه فهى تشبه ملامح الوجوه الفاطمية السابقة على العاج والتى تمثل أفراداً من هذه الطبقة من حيث أضفاء طابع الأهمية والصرامة عليها ، كما أن ملابس هذا الشخص كانت من النوع الفخم والملاحظ أيضاً أن ظهر الحصان مغطى بسرج فخم مما يوضح أنتماء هذا الرجل لطبقة الأثرياء .

(١) زكى حسن ، كنوز الفاطميين (سبق الأشارة إليه) ص ٢٢٦ .

والملاحظ محاولة المصور انتفاء طابع الحركة والحيوية على الصورة السابقة يتضح ذلك من جناح الباز بالإضافة إلى حركة وجه الرجل الملتفتة إلى الباز . على أن هناك لوح من العاج يحمل مناظراً متعددة لعملية الصيد بالباز ، فى أحدى هذه المناظر صورة لشخص يحمل بازاً بيده ويهم بركوب حصانه[١] الواقف وملامح وجه هذا الرجل تبدو عليها الأهمية والصرامة المعتادة فى وجوه أفراد الطبقة الأرستقراطية والوجه يظهر منه ثلاثة أرباعه .

أما بالنسبة لملابسه فيغطى رأسه عمامة متعددة الطيات تنتهى من أعلى بجزء مدبب مرتفع ومن أسفل بجزء يغطى الأذنينم وهى أقرب إلى الخوذة منها إلى العمامة ، ويرتدى ثوباً مفتوحاً من الجانبين من أسفل يرتدى تحته سروالاً طويلاً يصل إلى القدمين. أما زخارف الثوب فهى عبارة عن عنصر نباتى مكرر على الثوب كله . والملاحظ محاولة الفنان أضفاء طابع الحركة على الصورة وذلك برسمه للشخص وقدماً على الأرض والأخرى مرفوعة عن الأرض وبين هذه الصورة والصورة التالية يوجد شخص يمسك بباز ويجرى حوله كلبان ومن الواضح أن هذا لشخص من أفراد الطبقة العامة وربما كان خادم للشخص السابق يتح ذلك من ملامحه البسيطة ، بالإضافة إلى ملابسه والحزام الذى يتطمنطق به ويتدلى إلى أسفل وساقيه العاريتين وإلى جوار هذا يوجد منظر رائع لشخص على حصان مسرع العدو يحمل على ذراعه بازاً[٢] بينما يشير إلى الأمام بالذراع الآخر وملامحه تتفق مع ملامح الشخص السابق الذى ينتمى إلى نفس طبقته إلا أن الحركة هنا أكثر وضوحاً كما أن طابع الحيوية يملاء الصورة يتضح ذلك من حركة سيقان الحصان المفرودة دليل الحركة السريعة أهم بالإضافة إلى حركة يده التى تشير للباز على الفريسة المراد اقتناصها وهناك منظر آخر لشخصين من أفراد الطبقة العامة يقومان بحمل الحيوانات التى تم اصطيادها فأحدهما يحمل غزالاً ضخماً على كتفيه والغزال يمد رأسه ليشرب من أناء موضوع على الأرض وأمام الأناء من الجهة الأخرى شخص آخر يحمل غزالاً صغيراً يهم بأن يقدمه إلى ناحية الأناء الموضوع . والملاحظ على ملامح وجوه هؤلاء الأشخاص البساطة الشديدة ، والملابس من النوع المعتاد لأفراد

(١) The World of Islam, Op. Cit., P. 29.

(٢) Ibid.

هذه الطبقة من حيث الحزام الذى يلف وسطه والذى يتدلى طرفاه إلى أسفل والسيقان العارية .

وإلى جوار هذا المنظر السابق وجد منظراً لفارس يحمل على ذراعه بازاً[١] بينما أمسك بلجام الحصان بيده الأخرى . وملامحه تتفق مع ملامح الفرسان السابقين من حيث الصرامة والأهمية بالإضافة إلى الأناقة الواضحة فى شكل الملابس وكذلك زخرفة الأشرطة الموضوعة فوق جسم الحصان ، كلها تعطى الأحساس بالثراء . والملاحظ أن المصور حاول أضفاء طابع الحيوية على الصورة عن طريق حركة الحصان السريعة والتى تتضح فى حركة أقدامه وأيضاً رأسه المرفوعة إلى أعلى .

والمناظر السابقة كلها على خلفية من أوراق نباتية وأنصاف مراوح نخيلية وكيزان صنوبر كلها داخل تعاريج وعروق نباتية متداخلة وقد ربط المصور بين عناصر الصور السابقة بواسطة رسم بالحفر للحيوانات بين الأشخاص مما يوحى بالصلة بين هذه المناظر جميعاً .

وعلى الرغم من تنوع الحركات التى يؤديها الأشخاص فى الصور السابقة وهى عبارة عن حركات ومناظر مستمدة من الأحداث التى تقع أثناء رحلة الصيد ، ومن المناظر لتى تحدث أثناء عملية الصيد هجوم أحد الحيوانات المفترسة على هؤلاء الأشخاص الذين يقومون بالصيد . ولم يغفل المصور الفاطمى هذا فقد رسم لنا شخص يركب حصاناً[٢] بينما يهجم على مؤخرة هذا الحصان حيوان مفترس ، والملاحظ محاولة المصور أضفاء طابع الواقعية على الصورة ويتضح ذلك من رسمه للباز الذى كان يمسك به الفارس وهو يطير بعيداً انتظاراً لما تسفر عنه المعركة . ومن الملاحظ هنا أيضاً قرب هذا التكوين من التكوينات السابقة مع اختلاف الحركة التى يؤديها الشخص فى كلا من المنظرين ، وتتضح مهالرة المصور أيضاً فى تعبيره عن حركة الحيوان المهاجم بالإضافة إلى الحالة النفسية للموقف والتى نلاحظ آثارها على الطائر ، وأيضاً حركة الحصان .

ومن المناظر ذات الطابع الأرستقراطى مناظر المواكب ومن أبرز هذه النماذج منظر

---

(١) The World of Islam, Op. Cit., P;. 29.

(٢) زكى حسن ، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير (سبق الأشارة إليه) ش ٤٣٣ ، ص ١٤٤ .

لسيده داخل هودج يحمله جمل[١] والملاحظ أن المصور هنا أضفى طابع الثراء الواضح على لمنظر كله عن طريق التأنق الواضح فى تزين الجمل بالإضافة إلى الثراء البادى فى شكل الهودج الفخم .

وخاصة أن الهوادج كانت مرتبطة فى العادة بأفراد الطبقة الأرستقراطية من السيدات ولقد حاول المصور أضفاء طابع الحيوية على الصورة وذلك عن طريق الحركة السريعة للجمل ، وذلك حركة رقبته الطويلة . على أن المصور أخفق فى رسم بعض أجزاء الجمل وخاصة فى ساقة اليسرى التى رسمت بشكل ضعيف .

المناظر ذات الطابع الشعبى

من أبرز المناظر التى تحمل موضوعات تمثل الطبقة العامة مناظر الحمالين والصيادين المحترفين ومن أوضح النماذج على العاج لهذه المناظر منظر لصورة حمال شاب يحمل على ظهره حملاً داخل كيس مجدول[٢] ويبدو أن الحمل عبارة عن مواد زراعية كما يظهر من الكيس بعض سيقان نباتية . والملاحظ مهارة المصور فى تصوير ملامح الوجه لهذا الحمال فتلك الملامح المجهدة الجادة

فى بساطة والتى عادة ما ترتبط بأفراد الطبقة الدنيا ، بالرضافة إلى ذلك الشعر العارى والذى يشبه الشعر وكان من الأمور المعتادة فوق رؤوس التماثيل الفرعونية[٣] . وتضح مهارة المصور فى أضفاء طابع القوة على اليدين اللتين تمسكا بالكيس بالإضافة إلى رسمه للسيقان القوية بخطوطها الواسعة النشيطة . ومن مهارة المصور أنه جعل الملابس التى يرتديها هذا الشخص تعطينا أحساساً بالطبقة التى ينتمى إليها فهو يرتدى ثوباً قصيراً حتى لا يعوق قدميه عن السير السريع بالإضافة إلى ذلك الحزام الذى يلتف حول وسطه وهو أمر يميز أفراد هذه الطبقة عن الطبقة الأرستقراطية ، كما أنه جعله مشمراً عن ساعديه وهذا أيضاً يزيد من أحساس المشاهد بنشاط الشخص وأهتمامه بعمله بالإضافة إلى رسمه لهذا الشخص وقدماه عاريتان .

(١) زكى حسن ، كنوز الفاطميين (سبق الأشارة إليه) ص ٢٢٦ .

(٢) Die Ausstellung Von Meisterwerken Op. Cit., S. 253.

(٣) محمد أنور شكرى ، الفن المصرى القديم ، لوحات ٣٦ ، ٥٧ ، ٥٩ ، ٨٠ ، ١١٤ ، ١٧٠ ، ١٩٥

ومن الصور الشبيهة بصورة الحمال السابق ، صورة لحمال يحمل ما يشبه الكيس[١] ولكن الاختلاف بين هذا الحمال وبين الحمال السابق فى أن الحمال هنا يحمل الكيس على كتفيه وليس وراء ظهره ويمسك بكلتا يديه الحمل من كلا الجانبين وبالنسبة لملامح وجهه فهى نفس الملامح التى تميز أفراد هذه الطبقة . فهى الملامح ، الجادة المجهدة ، والشعر العارى الذى يشبه الشعر المستعار . إلا أن المصور هنا نجح فى أكساب صورته حيوية واضحة وحركة نشيطة ، تتضح فى الحركة الرشيقة لليدين المرفوعتين للأمساك بالكيس ، وحركة القدمين السريعة ، أما بالنسبة لملابسه فهو يرتدى ثوباً قصيراً مفتوحاً عند الصدر ، أكمامه مثنية كى لا تعوق حركة ذراعيه بالإضافة إلى الحزام التقليدى الذى يربطه حول وسطه والذى يتدلى طرفاه إلى أسفل أما زخارف الثوب فعبارة عن تعاريج نباتية تحصر بينها داخل دوائر أوراقاً نباتية والملاحظ أن المصور هنا رسم الحمال وهو يرتدى فى قدميه حذاء وهو أمر لم نراه فى صورة الحمال السابق .

ومن المناظر ذات الطابع المميز أيضاً مناظر الصيادين المحترفين وهم أولئك الصيادين الذين يعملون فى صيد الحيوانات وبيعها . ويتضح فى صور هؤلاء الصيادين الطابع الشعبى سواء فى ملابسهم أو فى الطريقة التى يصيدون بها وهى تختلف تماماً عن ملابس وطريقة صيد أفراد الطبقة الأرستقراطية . ومن هذه المناظر التى تمثل أولئك الصيادين المحترفين منظر لشخص ممسك بحربة طويلة[٢] ومندفعاً إلى الأمام يواجه حيواناً ربما كان أسد ذهب بقية جسمه فى باقى القطعة المفقودة والملاحظ أن ملامح الوجه يتضح فيها الأهتمام الواضح من قبل الصياد ، والتركيز على أصابة هذا الحيوان ، حيث نراه يركز انتباهه إلى الأمام حيث يوجد الحيوان ، ومن حيث ملابسه . . نراه يغطى رأسه بعمامة من النوع البسيط أما الرداء فهو عبارة عن ثوب بسيط أيضاً يصل إلى مابعد الركبتين ويرتدى أسفله ما يشبه السروال والصورة كلها مفعمة بالحركة والأنفعال بالموقف، وهى صفة تميز التصاوير ذات الطابع الشعبى .

ومن المناظر الشبيهة بالمنظر السابق صورة كاملة لصياد محترف[٣] يضرب برمحه

(١) فكر وفن ، عدد خاص بألفية القاهرة ، هامبورج سنة ١٩٦٩ ، ص ٧ .

(٢) زكى حسن ، كنوز الفاطميين (سبق الأشارة إليه) ص ٢٢٦ .

(٣) Die Ausstellung von Maisterwerken, Op. Cit., S. 253.

صـــدر أسـد فاغر فمـه فى محـــاولة لأفتراس الصـيـاد . والمنظر كـله متسم بـالحركة والحيوية وخاصة فى المقابلة بين أندفاع الـصياد وهجوم الأسد فكلاهما فى اتجاه الآخر ، ونرى ملامـح وجـه الصياد بـادياً عليها الأنـفعال والأجهاد الشـديد الناتج عن عمـلية مواجهـة الأسد. والملاحـظ أن رأس الصياد يغطيها الشعر المستـعار . وقد سبق أن رأينا ذلك على رؤوس أفـراد الطبقة الدنـيا ، أما ملابس الصيـاد فهى عبارة عن ثـوب يغطى الصدر تماماً حتـى الرغبة وهو قصير يصل إلـى الركبتين حتى لا يعوق الحركـة السريعة للصياد .

وهناك مناظر شبيهة بالمناظر السابقة وتمثل صياداً يجرى وفى يده حربة طويلة يرفعها إلى أعلى[١] وملامحه تشـبه ملامح الصيادين الـسابقين من حيث النـظرة المجهدة الجادة والملامح البسيطة إلا أنه يرتدى عمامة من النوع البسيط على رأسه كما يرتدى ثوباً قصيراً واسعاً قرب نهايته وبالإضافـة إلى المناظر السابقة وكلها تقريباً تمثل صـيادين أثناء عملية الصيد . نجد أن الفنان الـفاطمى صور لنا الصيادين أثناء عودتـهم من رحلات الصيد . ومن هذه المناظر صورة لصياد محترف يحمل أرنباً فى يده بعد اصطياده[٢] وهو سائر فى خطى سريـعة وكلبه يسير رافـعاً فمه إليه ، بيـنما تمتد يد الصـياد بما يشبه العظـمة لفم الكلب . والملاحظ أن ملامح الوجه عند هذا الصياد تشبه تماماً ملامح الوجوه السابقة من حيث النـظرة المجهدة الجادة التى تمـيز أفراد هذه الطبقة والـشعر المستعار . أمـا ملابسه فعبارة عن رداء قصير الأمام تزخرفه أشرطه عنـد الكتفين والوسط . وتلأه تعاريج نباتية داخل مساحات هندسـية . والملاحظ أيضاً قوة الساعدية وكذلك الـساقين وهى صفة تميز رسوم الصيادين المحترفين وأفراد الطبقة العامة .

ومن مناظر العودة من الصيد الشبيهة بالمنظر السابق صورة لشخص عجوز ، ملتحى يحمل فى يده أرنباً وفى اليد الأخرى ما يشبه الباز أو الصقر[٣] وملامح وجهه بالإضافة

---

(١) Die Kunst des Islam, Op. Cit., S. 599.

(٢) Die Islamiche Klein Kunot, Op Cit., S. 237.

Die Kunst des Islam, Op. Cit., S. 499.

(٣) فكر وفن ، عدد خاص عن ألفية القاهرة سنة ١٩٦٩ ، هامبورج ، ص ١٦ ، ١٧ .

إلى ملابسه توحيان بشدة انتماءه إلى الطبقة العامة حيث نرى ملامح الوجه المجهدة بالإضافة إلى الرداء القصير والحزام الذى يتطمنطق به ويتدلى جزء منه أسفل بالإضافة إلى مناظر الحمالين والصيادين فإن هناك صور تمثل بعض أفراد الطبقة العامة فى أعمال يومية مختلفة من بينها منظر لشخص يحرث الأرض أو يزرعها[1] وملامح وجهه تتفق مع ملامح الوجوه السابقة سواء من حيث الملامح الجادة المجهدة أو من حيث الشعر المستعار فوق الرأس أو من حيث الملابس القصيرة البسيطة ذات الأكمام القصيرة . بالإضافة إلى أبراز العضلات القوية سواء فى اليدين أو الساقين . وقد حاول المصور أخفاء طابع الواقعية بالمفعمة بالحركة على صورته عن طريق رسمه للشخص وهو منثنى إلى الأرض ، وكأنه فى حالة عمل حقيقى . والمنظر كله على خلفية نباتية من عروق متداخلة تحصر بينها أوراقاً نباتية .

تصاوير الحيوانات

وردت تصاوير لحيوانات متعددة بعضها أليف ، والبعض الآخر من الحيوانات المفترسة كلها مصورة على العاج سواء كان ذلك بالحفر أو بالرسم . وتكتسب هذه التصاوير أهميتها من أعطائها لنا حالات مختلفة للحيوان الواحد. مما يدل على ملاحظة واقعية لهذه الحيوانات ومن هنا فإن دراستى لتصاوير الحيوانات سوف تكون دراسة لكل حيوان من خلال مناظره المتكررة ، دون التقيد بالموضوع ، إلا إذا كان هذا الحيوان يمثل الموضوع الرئيسى على التحفة العاجية . ولم تكن التحف العاجية ميداناً يماثل الخزف فى مجال التصاوير الحيوانية ذلك لأن ما ورد على التحف العاجية من حيوانات محدود وكلها تقريباً تستخدم فى الصيد ، أو تصاد ولعل أهمها الأرنب ، الغزال ، الخيل ، الكلاب ، الأسود .

الأرنب :

وردت صورة الأرنب على العاج بكثرة وبأوضاع مختلفة ومن أبرز هذه الصور ، صورة بالحفر لأرنب يقف ملتفتاً وراءه ويبدو أن هناك شيئاً قد أثار انتباهه أو خطراً

(١) Die Kunst des Islam, Op. Cit., S. 499.

يتهدده[1] كما يتضح من شكل أذنيه المرفوعتين إلى أعلى فى ترقب. ويحمل كما يبدو فى الصورة ورقة نباتية فى فمه والملاحظ أن المصور هنا عبر عن البطن بواسطة خطوط فى منتصف جسم الحيوان ، أما مناطق الاتصال من الجسم والأرجل فقد عبر عنها بواسطة دوائر منبعجة وهناك صورة لأرنب يسير ببطء[2] كما يتضح من حركة أرجله فهو يرفع أحد أرجله الأمامية فى بطء واضح . ومن الواضح أن صورة الأرنب هنا أكثر دقة وجمالاً من الصورة السابقة . وذلك أن المصور عبر عن النسب التشريحية لجسم الأرنب بدقة ، فالعلاقة بين الرأس وبقية الجسم، والجسم والأرجل كلها متوازنة بحيث تظهر صورة الأرنب بواسطة حذوذ بسيطة فيها . كما عبر عن العينين بواسطة منطقة غائرة بها جزء مستدير غائر ، أما عضلات البطن فقد عبر عنها بواسطة أقواس متجاورة . وأما مناطق اتصال الجسم بالأرجل فقد عبر عنها بدوائر غير كاملة ، بالإضافة إلى دوائر منبعجة . ويشبه الصورة السابقة أيضاً صورة لأرنب يرفهع قدماً واحداً[3] وأن كان أقل دقة من الصورة السابقة وبالإضافة إلى ما سبق صور لنا المصور الفاطمى بالحفر أيضاً صورة الأرنب أثناء العدو فهو يرفع قدميه الأماميتين إلى أعلى ، وفاتحاً فمه مرخياً أذنيه إلى الوراء ، ولقد نجح المصور هنا فى أبراز حالة الأرنب أثناء العدو وخاصة فى شكل الجزء الخلفى من الجسم الذى صور أكبر من حجمه الطبيعى ليدل على السرعة التى يعدو بها الأرنب .

وبالإضافة إلى صور الأرنب المتعددة فقد وردت صور للأرنب ضمن بعض الصور الأدمية أو صور طيور ، وحيوانات أخرى . ومن هذه الصور ، صورة الأرنب الذى يمسك به الصياد[4] ومن أرجله الأربعة ، والملاحظ مهارة المصور فى تصوير جسم الأرنب على هذه الحالة ، فالأرنب مستسلم لقبضة الصياد ، مرخياً أذنيه إلى أسفل ، بينما تجمعت عضلات البطن كلها فى منطقة واحدة أما منطقة الاتصال بين الجسم والأرجل فقد صورها المصور على هيئة عظمة تشبه القوس بارزه بروزاً واضحاً نتيجة لحالة الأرنب

(١) زكى حسن ، كنوز الفاطميين (سبق الأشارة إليه) ص ٢٢٦ .

(٢) مجموعة مؤلفين ، معرض الفن الأسلامى (سبق الأشارة إليه) لوحة ٤١ .

(٣) زكى حسن ، كنوز الفاطميين (سبق الأشارة إليه) لوحة ٥٦ .

(٤) Die Kunst des Islam, Op. Cit., S. 499.

السابقة وذلك أن دل علـى شئ فإنما يدل على ملاحظة واقعيـة لحركات الأرنب بالإضافة إلى دراية كاملة بنسبة التشريحية . وهناك مناظر يشترك فيها الأرنب مع طائر وهى عادة مناظر انقضاضية ينقض فيها الطائر الجارح على الأرنب .

ويحوى متحـف كلية الآثار قطعة تصور طـائراً يشبه النسر ينـقض على أرنب[١] . ولكن المـصور هنا لم ينـجح فى أكساب الواقـعية لمنظره حـيث أن حركة الهجـوم على الأرنب كان لابد أن يقابلها رد فعل من قبله تصور حالة الذعر التى من الممكن أن تنتابه تبعاً للهجوم عليه ، إلا أن المصور هنا صور بالحفر صورة الطائر وقد فرد جناحيه وارتكز بمخالبـه على رأس الأرنب ، فبينمـا رسم الأرنب وهو واقف فى جمود شـديد ، وحتى نسبه التشريحية لم يتقنها هذا المصور يتضح ذلك فى عدم الموازنة بين حجم الرأس وباقى الجسم مـن جهة أخرى بـين حجم الجسـم والأرجل ، وأن كان قد حـاول التعبـير عن النسب التشريحية بواسطة خطوط وأقواس . وبالمـتحف نفسه قطعة من العاج تحوى منظر الأرنبين متقابلين[٢] والصورة أيـضاً غير متـقنة النسـل التشريحـية شأنها شـأن الصورة السابقة . على أن المتـحف يحوى قطعة أخرى عليها صورة أرنب ينـقض عليه حجيوان مفترس[٣] وقد نجح المصـور فى إيجاد الحيوية فـى الصورة وذلك عن طريق حـالة الذكر التى انتابت الأرنب نتيجة الهجوم عليه والتى يتضح من حركة رأسه إلى الخلف بالإضافة إلى أذنيه المـرفوعة إلى أعلى ، وأرجله المـمتدة إلى الأمام ، وكأنه يـحاول الأفلات من الهجوم عليه .

الغزال :

أغلب المناظـر التى وردت للغزال على العاج ، كـانت كلها تتعلق بـأصطياده سواء أكان ذلك من قبل أنـسان أو حيوان منفترس ، أو طائر جارح . ومـن أبرز هذه المناظر صورة لغزال يسـير ببطء[٤] ومن الـواضح أن المصـور قد أتقن صـورة الغزال وخـاصة

(١) رقم السجل بمتحف كلية الآثار ١٤٨٢ .

(٢) رقم السجل بمتحف كلية الآثار ١٤٨٤ .

(٣) رقم السجل بمتحف كلية الآثار ١٤٨٣ .

(٤) Die Ausstelleung von Meisterwerken, Op. Cit., Taf. 254.

عضلات بطنه ومناطق الاتصال بين الجسم والأرجل بواسطة أقواس وخطوط محذوذة فى جسم الغزال . وهناك منظر لصياد ممسكاً بحرية يضرب بها غزالاً بينما أنهمك كلبه فى أفتراس الجزء الخلفى من الغزال[1] والملاحظ أن الغزال قد انتابته حالة من الذعر نتيجة لانقضاض الكلب وحربة الصياد . وأن كان رد الفعل لم ينعكس سوى على رأس الغزال فحسب أما باقى الجسم فجامد الشكل ولا يبدو عليه أى حركة تظهر محاولته الأفلات من الهجوم عليه .

وهناك أيضاً مناظر لغزالين يحملها بعض الخدم[2] والتى ربما تم اصطيادها فى أحدى رحلات الصيد . ويتم فيها أيضاً دقة واضحة . وفى التعبير عن حركات الغزال أثناء الأمساك به فهو يحاول التخلص من قبضة الشخص الذى يحمله ليعود مرة أخرى لحياة الأنطلاق والحرية .

ونجاح المصور الفاطمى يبدو بوضوح فى مناظر الانقضاض التى ينقض فيها حيوان مفترس على غزال . ومن بين هذه المناظر منظر الأسد ينقض على غزال[3] فى تكوين رائع سواء من حيث أتقان النسب التشريحية لكل من الأسد والغزال من جهة ، والحالة النفسية لكل منهما أثناء عملية الأنقضاض ، فالغزال يحاول الأفلات من مخالب الأسد، إلا أن حركاته يبدو عليها الذعر الشديد وعدم القدرة ، على الهرب ويتضح ذلك من شكل السيقان التى تبدو كل ساق منها تتجه إلى ناحية مختلفة عن الأخرى . ويعد المنظر السابق من أروع مناظر الأنقضاض فى العصر الفاطمى كله وهناك العديد من المناظر التى تحوى منظر الطيور جارحة تنقض على غزلان . ومن هذه المناظر صورة لطائر يشبه الصقر يهم بالانقضاض على غزال[4] ومن الواضح أن الغزال قد أحس به فأستدار ليواجه الخطر ويحاول الهرب منه ، إلا أن الفنان هنا لم ينجح فى التعبير بدقة عن النسب التشريحية ويتضح ذلك فى شكل الساق الأمامية اليسرى للغزال ، وقد يكون

(١) Die Ausstellcung von Meisterwerken, Op. Cit., Taf. 252.

(٢) The World of Islam, Op. Cit., Pl. 29.

(٣) فكر وفن ، عدد خاص عن ألفية القاهرة سنة ١٩٦٩ ، هامبورج ، ص ٧ .

(٤) المرجع نفسه ، ص ٧ .

أهتمام المصور بالتعبير عن حالة الغزال النفسية أزاء هذا الهجوم ، وقد صرفته بعض الشئ عن اتقان نسبة التشريحية . وهنا منظر آخر يصور افتراس طائر جارح ربما كان صقر لغزال[1] وقد صور الفنان لنا الغزال وقد تخبطت حركاته بينما انهمك الصقر فى افتراس رقبة الغزال . وقد كان المصور رائعاً فى تصوير الحالة النفسية للغزال ، بالإضافة إلى اتقانه لنسب جسم الغزال التشريحية .

الحصان :

من الحيوانات الأليفة التى وردت صورة على العاج بكثرة . ومن هذه المناظر منظر الحصان أو الجزء الخلفى منه[2] ضمن منظر لأمير فى رحلة صيد ويبدو فى الصورة أن المصور قد عبر فى دقة عن الأجزاء التشريحية لجسم الحصان بالإضافة إلى حركته أثناء الصيد . ومن المناظر الطريفة التى تدل على ملاحظة اقعية للحصان يظهر لحصان يحاول صاحبه جذبه بواسطة الحبل المتصل باللجام[3] ولكن يبدو من شكل الحصان أنه لا يستجيب لهذه الحركة التى يدعوه صاحبه فيها للسير ، يتضح ذلك من الأمتداد الواضح لرقبته ، بينما بدت أقدامه الأربعة مثبتة تماماً فى الأرض . والملاحظ مهارة المصور فى التعبير عن شكل رقبة الحصان بعروقها وتفاصيل الرأس كذلك . كما حوت التحف العاجية منظراً للحصان[4] وهو يقف ساكناً وكذلك منظره أثناء السير ببطء بالإضافة إلى صورته أثناء العدو بسرعة فى كل حالة من الحالات السابقة كان الفنان مدرك لعلاقة الأجزاء التشريحية فى جسم الحصان ببعضها بالإضافة إلى الأوضاع هذه الأجزاء أثناء الحركات المختلفة لجسم الحصان .

---

(١) المرجع نفسه ، ص ٧ .

(٢) زكى حسن ، كنوز الفاطمين (سبق الأشارة إليه) ص ٢٢٦ .

(٣) Die Ausstellcung von Meisterwerken, Op. Cit., Taf. 254.

(٤) The world of Islam, Op. Cit., Pl. 29.

الكلاب :

وردت تصاوير الكلاب بالحفر على العاج بكثرة ، ولعل السبب فى ذلك أن الكلاب من الحيوانات التى تستخدم فى الصيد من بين هذه الصور ، منظر لكلب يهم بالتهام عظمة يقدمها له صاحبه[1] وقد عبر المصور بمهارة عن شكل الكلب وهو يهم بالتهام العظمة فهو يمد رقبته إلى أعلى فى ترقب فاتحاً فمه ، بينما أمتد جسمه فى رشاقة واضحة . ويشبه المنظر السابق منظر آخر لرجل يقدم شئ لكلب يسير معه[2] وقد رسم الكلب بالحفر وقد اتجه جسمع إلى الأمام ، بينما يلتفت برأسه إلى الخلف ليتناول ما يقدمه له صاحبه .

الجمل :

من مناظر الحيوانات الأليفة التى وردت على العاج منظر الجمل وهو من الحيوانات التى تستخدم عادة فى السفر وفى المواكب ، وغالباً ما يرتبط بالهودج الذى يحمله فوق ظهره وقد رسم المصور صورة الجمل وهو يسير برشاقة[3] واضحة راقعاً أحدى قدميه الأمامية كذلك أحدى رجليه الخلفية ويتضح من الصورة أن الفنان هنا نجح نسبياً فى التعبير عن أجزاء الجمل التشريحية وخاصة شكل الجزء الخلفى منه أما شكل الرقبة فقد جاء غير طبيعى .

الأسد :

من أبرز صور الحيوانات المفترسة التى وردت على العاج صورة الأسد منفرداً تارة ومشترك فى قتال تارة أخرى . وقد يكون العدو أنساناً أو حيواناً أليفاً يحاول الأسد افتراسه . ومن هذه المناظر منظر الأسدين يسيران فى اتجاهين متضادين[4] .

على علب مغطاة بالعاج وهما هنا مصوران بالرسم على هذه العلبة . والملاحظ

---

(١) Die Kunst des Islam, Op. Cit., Taf. 468.

(٢) The World of Islam, Op. Cit., Pl. 29.

(٣) زكى حسن ، كنوز الفاطميين (سبق الأشارة إليه) ص ٢٢٦ .

(٤) Die Ausstelleung von Meisterwerken, Op. Cit., S. 255.

رشاقة الحركة التى يقوم بها الأسد . إلا أن شكلهما غير مطابق للطبيعة ذلك أن المصور رسم الأسدين فى شكل زخرفى بعيد عن الطابع الوحشى الذى يميز هذا الحيوان .

وقد ردت صورة الأسد أيضاً على أحدى التحف العاجية وهو يصارع أحد الصيادين[1] الذى يحاول ضربه بالرمح ، وبالرغم من أن الأسد يهاجمه الصياد محاولاً افتراسه فاغر فمه مكشراً عن أنيابه إلا أن طابع الوحشية فيه لا يتضح بصورة كاملة على أن الطابع الوحشى يتضح فى صورة الأسد المنقض على غزال[2] ويبدو الطابع الوحشى فى المخالب القوية وكذلك فى مدى ضخامة جسم الأسد ، وعرفه الكثيف وعضلاته القوية وصورة الأسد قريبة من الطبيعة إلى حد كبير . وهناك منظر أنقضاض يشبه المنظر السابق إلا أن شكل الأسد[3] أقل واقعية من الأسد السابق .

تصاوير الطيور

كما تنوعت تصاوير الحيوانات على العاج ، تنوعت أيضاً صور الطيور ، ولكنها جميعاً كانت من الطيور التى أقبل عليها المصور الفاطمى مثل الطاووس ، والحمام والعصافير والنسور والصقور .

الطاووس :

وردت الطاووس بمناظر مختلفة منها منظر نراه فيه واقفاً متجهاً برأسه إلى الأمام ناشراً ذيله فى خيلاء . وقد ورد على قطعة من العاج الفاطمى بهذه الحالة[4] وقد حاول المصور أن يجعل الطاووس قريباً من الطبيعة عن طريق العناية بتمثيل التفاصيل الدقيقة لأجزاء جسمه وقد ورد الطاووس أيضاً على علبة من العاج زخرفها كلها عبارة عن أشكال طاواويس بعضها ناشراً ذيله والبعض الآخر مرخياً ذيله. ومن مناظر الطاووس

(١) Die Kunst des Islam, Op. Cit., S. 499.

(٢) فكر وفن ، عدد خاص عن ألفية القاهرة ، ص ٧ .

(٣) The World of Islam, Pl. 29.

(٤) زكى حسن ، كنوز الفاطميين (سبق الأشارة إليه) لوحة ٥٦ .

الرائعة المنفذة بواسطة الرسم منظر لطاووس على علبة من العاج واقفاً على رجله[١] رافعاً رأسه إلى أعـلى ليتنـاول بعض الثمـار من شجرة أمـامه . وصورة الطاووس رشـيقة . وأحياناً أخرى كان المصور الفاطمى يرسم صورة الطاووس داخل دائرة . وتوضح المناظر السابقة كلها نجاح المصور الفاطمى فى الـتعبير عن أوضاع متعددة للطاووس وهو سائر ، وهو يأكل ، وهو نـاشراً ذيله ، وهو مرخياً ذيـله . وهو فى حالة من الحالات الـسابقة نجح المصور فى الاحتفاظ بالنسب التشريحـية لأجزاء الطاووس صحيحة وقريبة لحد كبير كما هو موجود فى الطبيعة .

العصافير والحمام :

وردت صور العصافير وهى تسير تلتقط الحب من الأرض[٢] أو محاولة التقاط بعض الثمرات من الشجر[٣] أو محاولة الطيران لـمنظر أفزعها[٤] أو فى مناظر تقـليدية حيث يرسم المـصور منظر لحمـامتين متقابـلتين فى وضع متـعاكس[٥] وفى كـل تكويـن من التكـوينات السابـقة كان المصـور يعبر فى رقـة واضحة عن خفـة ورشاقة حركـة هذين الطائرتين بالإضافة إلـى أتقان رسم النسب التشريحية لهما بـالإضافة إلى شكل الريش والأجنحة والمنقار الدقيـق والعيون الصغيرة وكلها عناصر تميز أشـكال العصافير والحمام عن غيرها من الطيور .

النسور والصقور :

رسم المصور الفاطمى على العاج مناظراً متعددة لطيور جارحة كالنسرر والصقور وفى أوضاع مختـلفة ، فتارة برسم الصـقر وهو يقف على يـد صاحبه مستعد لـلطيران وراء الفريسة وفى هذده الحـالة بصورة أما ناشراً جناحيه ، أو تاركاً هذه الأجـنحة تتدلى إلى أسفل فى استرخاء ، أو ضامم هذه الأجنحة فوق جسمه .

(١) Die Ausstelleung von. Meisterwerken, Op. Cit., S. 255.

(٢) Die Ausstelleung von Meisterwerken Op. Cit., Taf. 255.

(٣) Ibid, Taf. 255.

(٤) زكى حسن ، أطلس الفنون ، شكل ٤٣٣ ، ص ١٤٤ .

(٥) Die Ausstellung von Meisterwerken Op. Cit., Taf. 254.

أما مناظر النسور فقد وردت فى تكوينات تعبر عن الأنقضاض ، فهى أما مستعدة للأنقضاض أو هى منقضة فعلاً على حيوان تنهش جسمه . وفى كل حالات المناظر السابقة نجد أن المصور الفاطمى كان ماهراً فى التعبير عن جسم النسر والصقر ، بالإضافة إلى مهارته فى أبراز الطابع الوحشى لهذه النسور والصقور . وذلك عن طريق رسم تفاصيل مخالبها ، وكذلك الريش الذى يغطى جسم النسر أو الصقر ، وقوة الأجنحة .

كما أن حركة الطائر كنت طبيعية مما يدل على ملاحظة طبيعية لهذه الطيور بالإضافة إلى تصاوير الطيور المنفردة فقد وجدت مناظر انقضاض من طائر آخر ومنها منظر على علبة عاجية لطائر قوى كبير الجسم ينقض على طائر صغير الحجم وقد تكرر المنظر فى أعلاها وأسفلها . وعلى الرغم من البساطة الشديدة فى رسم الموضوع والذى لم يستعمل له المصور سوى خطوط رفيعة سوداء على أرضية العلبة فأنها تظهر بوضوح ملامح الطائر وإن كانت الحالة النفسية المصاحبة لعملية الأنقضاض غير واضحة[١] .

تصاوير الكائنات الخرافية

أنتشرت مناظر الكائنات الخرافية على العاج الفاطمى ومن أبرز النماذج منظر لكائن خرافى[٢] جسمه جسم أسد ، بينما الوجه لأنسان يرتدى فوق رأسه تاجاً ، والملاحظ أن المصور عبر فى دقة بالغة عن جسم الأسد وذيله ، كما عبر بنفس الدقة عن ملامح وجه الأنسان ، وكذلك التاج الذى يليه فوق رأسه . وعلى الرغم من وضوح الطابع الخرافى لهذا الكائن فقد أضاف إليه المصور بعض الزخارف حول الصدر والجسم لتزيد من الطابع الغير طبيعى لهذا الكائن .

ومن مناظر الكائنات الخرافية الأخرى ، صورة لحصان له جناحان مرفوعان إلى أعلى[٣] وقد ورد هذا المنظر على الخزف ذى البريق المعدنى الفاطمى ، إلا أن الشكل الخرافى هنا أقوى بكثير وقد يكون ذلك نتيجة لأن الحفر والحز يعطيان تأثيراً أقوى من

(١) هذه العلبة محفوظة بمتحف الفن الأسلامى بالقاهرة تحت رقم سجل ١٢٦٣٣ ، وتنشر لأول مرة .

(٢) مجموعة مؤلفين ، معرض الفن الأسلامى (سبق الأشارة إليه) لوحة ٤ ب .

(٣) Die Ausstelleung von. Meisterwerken, Op. Cit., Taf. 257.

الرسم بالريشة وخاصة فى التعبير عن التجسيم وكذلك فى رسم أجزاءه التشريحية . ومن مناظر الكائنات الخرافية أيضاً مجموعة حيوانات تشمل أسوداً وغزلاناً تنتهى ذيولها برؤوس حيوانات أخرى[1] ومن مناظر الكائنات الخرافية على العاج أيضاً منظر لنسر ذو رأسين ينسب إلى أواخر العصر الفاطمى والرسم محور فالنسر جناحيه متدليان إلى جواره . وتبدو الرؤوس وكأنها تطعم طائراً صغيراً داخل جامة لوزية الشكل أعلى كل جناح . أما عنق النسر فيحيط بها طوقان بارزان يصل بينهما عند مستوى الصدر ، شريط على شكل هلال بزخارف مجدولة ، أما الساقان المنفرجان فيقبضان على قاعدة كل من الجناحين تفاصيل محزوزة على مواضع الريش أو المخلبان فيقبضان على شكل ورقتين نباتيتين[2] .

(٣) Die Ausstelleung von. Meisterwerken, Op. Cit., Taf. 234.

(٢) معرض الفن الأسلامى ، (سبق الأشارة إليه) ص ٦٤ .

الباب الثانى

الدراسة التحليلية

الفصل الأول : **دراسة مقارنة فى أساليب التصوير الفاطمى**

الفصل الثانى : **التأثيرات المختلفة على فن التصوير فى العصر الفاطمى**





الفصل الأول

دراسة مقارنة فى

أساليب التصوير الفاطمى

أولاً - التصاوير الآدمية :

١- الموضوع فى التصاوير الآدمية

هناك مـن يعتبر الـتصاوير الفـاطمية مجرد مـناظر تصويـرية وليست مـوضوعات تصـويرية . . ولكـنى فى بـحث هذا استـعملـت كلمة مـنظر وكـلمة موضـوع وذلك لاعتقادى، أن التصاوير الفاطمية هى موضوعات تصويرية ، وذلك لأن المنظر التصويرى قد يكـون لشخص أو لحـيوان أو لطائـر أو لشجرة أو فـرع نباتى أو بـناء . . . بينـما الموضوع التصويـرى فى اعتقادى هو مجموعة عنـاصر مرسومة تربط بينها عـلاقة معينة وهذه العـلاقة هى ما تـسمى بالموضـوع التصويـرى . . ولو حاولنا تـطبيق ذلـك على التصاويرالفاطمـية لوجدنا أن الشخص الجالس هو يمسك كأسصا لا يمـكن اعتباره منظر تصويرى ذللـك لوجود عناصر متعددة فـى الصورة وهو الشخص والكـأس والعلاقة بين الشخص والـكأس هى موضوع الشـراب ، كذلك الأمر بالـنسبة للشخـص الذى يمسك بالآلة المـوسيقية لـيعزف عليـها فإدراك العلاقـة بينه وبين الآلـة الموسيقة وهـو موضوع العزف، هذا بالإضافة إلى الموضوعات الصريحة الواضحة فى التصاوير الفاطمية ، فعلى سبيل المثال وجد على الورق موضوع القتال بين جيشين وعلى الجدران وجدت موضوعات المصارعة ، وقد وجد علـى الخزف أيضًا العديد من الموضوعات الصريـحة مثل المصارعة والتحطيب ومهـارشة الديكة ، وكذلك الأمر على العاج حيـث وجدت الموضوعات التى تمثل المجالس حـيث نرى الشخص الرئيسـى فى منتصف الصورة وحـوله الأشخاص من الجانبين . .

وإذا كنا نستطيع أن نعتبر الموضوعات السابقة كـلها مناظر تصويرية فإننا لا نستطيع من جهة أخـرى أن نسمى كل منـظر تصويرى موضوع وعـلى هذا فإننى أعـتبر أن كل

موضـــوع تصويرى هـــو فى نفس الـــوقت منظـــر تصويـــرى وليس كل مـــنظر تصـــويرى موضوع، وعلى هـــذا فإننى استعملـــت فى بحثى الكلمـــتين معًا عل ياعتبار أن الـــتصاوير الفاطمية كلها موضوعات تصويرية وفى نفس الوقت هى مناظر تصويرية ، والملاحظ أن الموضوع التصـــويرى فى المدرسة الفاطمية امـــتاز بقلة عناصره إذ أن المصور الـــفاطمى كان يعبـــر عن موضوعـــه بأقل عنـــاصر ممكنة هـــذا من جهة . . ومـــن جحهة أخـــرى كانت الموضوعات فى التصاوير الفاطمية تأخذ اتجاهين رئيسيين :

أ - موضوعات تصور حياة الطبقة الأرستقراطية ومـــا تتميز به هذه الطبقة من حياة ناعمة هادئة مترفة ، ومن أهم هذه الموضوعات :

موضوعات الشراب

انتشر موضوع الشراب على مختلف مواد التصوير الفاطمى من ورق وجدران وخزف وعاج بـــالإضافة إلى الخـــشب والنســـيج . وأبسط تـــكوين لهـــذا الموضوع رسم المـــصور الفـــاطمى هو شـــخص جالس يمـــسك كأسًا أمام صـــدره ، وقد ورد هذا التـــصميم عـــلى الورق[١] ، الجدران[٢] ، الخزف[٣] ، العاج[٤] .

ولكن إذا كان التصميم السابق هو التـــصميم الرئيسى الذى ورد به موضوع الشراب على المواد المختـــلفة فإنه من جهة أخرى لم يـــكن الوحيد الذى رسم به المصـــور الفاطمى موضوعه ذلـــك أننا قد نجد أحيانًا الشـــخص وهو يهم برفع الكـــأس إلى فمه[٥] وأحيانًا

(١) Adrawing of the fatimid period , op. cit. , PL , II , III. The Islamic Book , op. cit. , PL. 4. Une peinture du XIIC Siecle , op. cit., PL. I.

(٢) زكى حسن ، كنوز الفاطميين (سبق الإشارة إليه) لوحة ٥ .
Le Pitture Musulmane , op. cit., Fig. 186, 194.

(٣) زكى حسن ، المرجع الســابق ، لوحة ٣٢ .
Islamic pottery , op. cit., PLXXXVIII .
Early Islamic pottery , op. cit., PL. 27 A .

(٤) زكى حن ، المرجع الســابق ، Die Kunst Des Islam, op. cit., S. 498.
The world of Islam, op. cit., PL. 29.

(٥) Le pitture Musulmane, op. cit., Figs. 185, 225.
Die Kunst des Islam, op. cit., S. 494.

أخرى نجد أن المصور يعطينا صورة الشخص وهو يمسك بكأسين بطريقة احتفالية[١] ، وأخرى نراه يصور الشخص وهو يمسك الكأس بيد وباليد الأخرى آلة موسيقية[٢] .

موضوع العزف :

وجد هذا الموضوع أيضًا بكثرة فى التصاوير الفاطميةج بصفة عامة ، والتصميم الشائع لهذا الموضوع من خلال التصاوير الفاطمية هو شخص جالس وبيده آلة موسيقية يعزف عليها . وقد وجد هذا الموضوع مصور على الجدران[٣] ، والخزف[٤] ، والعاج[٥] . وعلى الرغم من انتشار التصميم السابق إلا أن المصور الفاطمى كان يرسم لنا بدلاً من الشخص الجالس ، شخص يعزف وهو واقف يؤدى حركة راقصة[٦] ، كما نراه أحيانًا يصور لنا شخصين بدلاً من واحد وهما يضربان على آلتين موسيقيتين قد يكونا متشابهتين حينًا ومختلفتين حينًا آخر[٧] وكان المصور أحيانًا يصور لنا أربع أشخاص يضربون على آلات موسيقية وفى وسطهم شخص يشرب[٨] . ورغم وجود تصميم رئيسى للموضوع إلا أن ذلك لا يمنع التنوع فى تصميمات أخرى منها على سبيل المثال منظر لفرقة موسيقية .

موضوع الرقص :

انتشر موضوع الرقص بدرجة انتشار الموضوعات السابقة فى التصاوير الفاطمية وكان

(١) عبد الرؤوف على يوسف ، خزافون من العصر الفاطمى ، (سبق الإشارة إليه) ش ١٦ معرض الفن الإسلامى من ٩٦٩ إلى ١٥١٧م ، لوحة ١٤ .

(٢) A Drawing of the Fatimed period, op. cit., PL. III.

(٣) Le pittere Musulmane , op. cit., Figs. 202, 204, 201.

(٤) زكى حسن ، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير ، (سبق الإشارة إليه) ص ١٣ ، ش ٤٠ .

Le Céramique Egyptienne, Op.Cit., pl. 50, 51.

Islamic Poettery, Op.Cit., PL. XXXVI, B.

(٥) Die Kunst des Islam, Op.Cit., S. 499.

(٦) Le Pitture Musulmane, Op. Cit., Fig. 207.

(٧) Ibid., Fig. 213, 214.

(٨) The World of Islam, Op.Cit., pl. 29.

موضوع الرقص فى أبسط صورة له عبارة عن شخص واقف يؤدى حركة راقصة . وقد ورد الموضوع بالتصميم السابق على الجدران(1) ، والخزف(2) ، وكذلك العاج(3) ، كما ورد بالصورة نفسها علي الخشب الفاطمى(4) . ولعل من الأمور التى تربط بين ، الصور على المواد السابقة كلها أن الحركة الراقصة التى يؤديها الشخص كانت تختلف بين صورة وأخرى إلا أن هذا الاختلاف كان فى الحقيقة اختلاف فى وضع الحركة الراقصة فقط وليس اختلاف فى الرقصة نفسها ، ذلك أن معظم التصاوير التى وجد عليها هذا الموضوع كانت تمثل راقصة أو راقص بمسك منديل فى كف يد من يديه ثم يؤدى حركات بالأيدى والأرجل بصورة متوازية مما يدل على أن هذه الراقصة كانت منتشرة فى تلك الفترة ولذا فقد صورها المصور الفاطمى علي مختلف مواده بصورة متشابهة . على أن ما سبق لا يعنى عدم وجود تصميمات أخرى تبين شخصية كل مصور بل وجدت فى بعض أخرى غير المنديلين كالوشاح خول الظهر من الخلف(5) ، أو حول الصدر من الأمام(6) ، هذا بالإضافة إلى اختلاف ملامح الوجوه من شخص لآخر .

موضوع الصيد :

يعتبر موضوع الصيد من الموضوعات ذات الانتشار الواسع فى التصاوير الفاطمية والتصميم ، الرئيسى لهذا الموضوع هو شخص يمتطى حصانًا ويقف على يده باز أو صقر . وقد وجد . الموضوع بالتصميم السابق على الورق(7) ، والجدران(8) ،

---

(1) Le Pitture Musulmane, Op.Cit., Fig. 207.

(2) La Céramique Musulmane, Op.Cit., PL. XVIII.

زكى حسن ، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير (سبق الاشارة إليه) ، ص١٣ ، ش٥٠ .

(3) Die Kunst Des Islam, Op.Cit., S. 498.

(4) Les Bois Sculptes D'eglises Coptes, Op.Cit., PLs. LIII, LV.

(5) La Pitture Musulmane, Op.Cit., Fig. 219.

(6) زكى حسن ، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير (سبق الاشارة إليه) ، ص١٣ ، ش٥٠ .

(7) Further Comments on Mamluk Playing Gards, Op.Cit., Fig. 33.

(8) La Pitture Musulmane, Op.Cit., Fig. 247, 248.

والخزف[١] ، وأيضًا على العاج[٢] . والتصميم السابق كان منتشرًا إلا أنه لم يكن التصميم الوحيد لموضوع الصيد ، ذلك أن المصور القاطمى كان أحيانًا يرسم الشخص وهو يمسك بقوس ويهم بإطلاقه على فريسة[٣] ، وأحيانًا يصور الشخص وهو مندفع برمحه أيضًا وراء صيده[٤] ، وأحيانًا أخرى يصور الشخص أثناء اشتباكه مع حيوان فى قتال[٥] ، وأحيانًا وهو يهم باعتلاء جواده استعدادًا للصيد[٦] . وإلى جوار الموضوعات السابقة التى تعبر بصفة عامة عن حياة الطبقة الأرستقراطية بما فيها من ترف ونعومة وهدوء ، وجدت موضوعات أخرى تمثل حياة الطبقة الشعبيةأو العامة بما فيها من أوقات عمل وكدح ومرح ولهو وكلها سجلها المصور الفاطمى فى تصاويره .

ب- الموضوعات ذات الطابع الشعبى :

بعد موضوع الحمال الذى يعدو وهو يحمل ثقل داخل كيس من أبرز الموضوعات الشعبية فى التصاوير الفاطمية . والتصميم الرئيسى له هو شخص يقوم بحمل كيس قد يكون فوق ظهره أو على كتفيه يسير به فى جد ونشاط ، إلا أن الاختلاف بين مصور وآخر كان فى تصوير هذا الشخص تارة مسن[٧] ، وتارة أخرى شاب[٨] ، وأحيانًا يصوره دون لحية أو شارب وأحيانًا أخرى يصوره بشارب ولحية ولا يعنى ذلك أنه لم توجد تصميمات مخالفة للتصميم السابق إذ وجدت تصاوير تمثل أشخاصًا يحملون بدلاً

(١) زكى حسن ، المرجع السابق ، ش٤٣ .
Le Céramique Egyptienne, Op.Cit., PL. 53.
(٢) The World of Islam, Op.Cit., PL. 29.
(٣) Le Céramique Egyptienne, Op.Cit., PL. 52.
(٤) The World of Islam, Op.Cit., PL. 29.
(٥) Le Pitture Musulmane, Op.Cit., Fig. 236.
(٦) Die Kunst Des Islam, Op.Cit., S. 498.
(٦) The World of Islam, Op.Cit., PL. 29.
(٧) زكى حسن ، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير (سبق الاشارة إليه) ، ص١٨ ، ش٦٢ .
(٨) كتالوج اللوحات ، شكل لوحة

من الكيس برميلاً[١] ، أو حيوانًا شبه الخروف[٢] . ولم يكن موضوع الحمال هو فقط الموضوع الشعبى الذى ورد من خلال التصاوير الفاطمية بل كان أبرزها ووجد إلى جواره موضوع الفلاح وهو يحرث الأرض[٣] ، وكذا الصيادون المحترفون[٤] .

وبالإضافة للموضوعات السابقة وكلها تمثل فترات العمل والكدح وجدت موضوعات تعكس فترات اللهو والمرح وتصور لنا وسائل اللهو عند الطبقات الشعبية ومن هذه الوسائل مشاهدة أو ممارسة رياضة المصارعة والتصميم الرئيسى فيها هو وجود شخصان شبه عاريان يصارع كل منهما الآخر وقد وجد الموضوع بالتصميم السابق على الورق[٥] ، والجدران[٦] ، والخزف[٧] . ومن وسائل اللهو أيضًا ممارسة لعبة التحطيب وقد وجدت على الخزف[٨] . وكذلك مهارشة الديكة ومشاهدة عراكها[٩] ، وقد صورت أيضًا على الخزف وكانت فيما يبدو لعبة مشهورة فى تلك الفترة .. ومما سبق يتضح أن الموضوعات الشعبية كانت تسير فى اتجاهين رئيسيين بحيث تعكس الحياة اليومية لهذه الطبقات فما فيها عمل ولهو .

وبالإضافة إى الموضوعات السابقة وجدت موضوعات أخرى تمثل طبقات أخرى من الشعب وهم طبقة المحاربين ورجال الجيش ورجال الدين . وقد صور لنا المصور الفاطمى

---

(١) Le Pitture Musulmane, Op.Cit., Fig. 224.

(٢) Ibid., Figs. 175, 176, 177, 231, 235.

(٣) Die Kunst Des Islam, Op.Cit., S. 499.

(٤) Die Ausstellung Von Meisterwerken, Op.Cit., Taf. 253.

(٥) قطعة محفوظة بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة ، تنشر لأول مرة ، رقم السجل ١٣٠٠٤ .

(٦) Le Pitture Musulmane, Op.Cit., Fig. 221.

(٧) Arab Painting, Op.Cit., p. 55.

قطعة محفوظة بمخازن الفسطاط (تنشر لأول مرة) .

(٨) زكى حسن ، تحف جديدة من الخزف ذى البريق المعدنى (سبق الاشارة إليه) لوحة ٣ ، ش٦ .

محمد مصطفى ، الخزف الاسلامى (سبق الاشارة إليه) ، ش٣

عبد الرؤوف على يوسف ، الرسوم الأدمية على الخزف المصرى (سبق الاشارة إليه) ، ش١١ .

(٩) حسن الباشا ، فن التصوير فى مصر الاسلامية (سبق الاشارة إليه) ، ص٧٠ .

عبد الرؤوف على يوسف ، المرجع السابق ، ش١٢ .

موضوع القتال نفسه[١] ، كما صور من جهة أخرى الاستعداد والاندفاع إليه[٢] ، كما صور الجنود أثناء الحراسة[٣] .

أما بالنسبة لتصاوير رجال الدين فقد وجدت بصفة خاصة على الخزف ، والتصميم فيها يختلف من صورة لأخرى فمن شخص يؤدى حركة رمزية مثل إشارة التثليث[٤] ، إلى شخص يقوم بإمساك كنجرة مثل القساوسة فى الكنائس[٥] ، إلى مجموعات من الأشخاص الذين يرجع أنهم يمثلون إحدى الموضوعات الدينية الإسلامية[٦] .

وهكذا كانت موضوعات التصوير الفاطمى كلها معبرة عن الحياة فى تلك الفترة وعن كل الطبقات الموجودة أيضًا فى هذا العصر ، فالمصور الفاطمى كان يعكس الواقع الموجود أمامه عبر تصاويره التى وصلت إلينا نماذج منها .

---

(١) A Fatimid Drawing, Op.Cit., Pl. XXXIII.

(٢) The Islamic Book, Op.Cit., Fig. 4.

زكى حسن ، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير (سبق الاشارة إليه) ، ص٢٩٠ ، ش٨٤٩ .

(٣) زكى حسن ، كنوز الفاطميين (سبق الاشارة إليه) ، لوحة ١ .

Un Dessin Du XI'Siecle, Op.Cit., Pl. I.

(٤) Le Céramique Musulmane, Op.Cit., PL. 32.

Album Due Musee Arabe Du Caire, Op.Cit., Pl. 65.

محمد مصطفى ، الخزف الاسلامى (سبق الاشارة إليه) ، ش١٢

عبد الرؤوف على يوسف ، الرسوم الأدمية على الخزف المصرى (سبق الاشارة إليه) ، ش١٤ .

حسن الباشا ، فن التصوير فى مصر الاسلامية (سبق الاشارة إليه) ، ص٥٥ ، ش١١ .

(٥) Early Islamic Pottery, Op.Cit., PL. 26, A.

(٦) Le Céramique Muslmane, Op.Cit., PL. 32, 5.

Album Due Musee Arabe Du Caire, Op.Cit., Pl. 65.

محمد مصطفى ، مناظر دينية على الخزف الاسلامى (سبق الاشارة إليه) ، ش٤

ملامح الأشخاص فى التصاوير الفاطمية

الوجوه :

يلاحظ من خلال النماذج المتعددة للتصاوير الفاطمية على مختلف المواد من ورق - وجدران وخزف وعاج أن هناك شكل رئيسى لرسم الوجه ، هذا الشكل انتشر على مختلف المواد التى رسم عليها المصور الفا طمى تصاويره المختلفة . . . وهذا الميزة الرئيسية لرسم الوجه هو ما يعرف باسم الوجه القمرى أو الوجه المستدير أو المائل للاستداره ونجد هذا النموذج على الورق[1] . وكانت وسيلة المصور الفاطمى على الورق فى رسم هذا الوجه عن طريق خط رفيع يظهر امتداده عند الذقن وحتى شعر الرأس من الجانبين ثم يختفى تحت هذا الشعر أو تحت ما يرتديه الشخص من أغطية رأس[2] ، وأحيانًا أخرى نجد هذا الخط يمتد ، من جهة واحدة من الوجه ثم يقف عند الحد ا لمقابل لها وأسفل الأذن دون امتداده حتى الرأس[3] . . وفى كلتا الحالتين كان الشكل العام للوجه هو الشكل المستدير أو المائل للاستدارة وقد وجد هذا الشكل على الجدران حتى أنه يمكن القول بأن شكل الوجه على الجدران أكثر وضوحًا منه الى الورق .

ووجد هذا الشكل المستدير للوجه علي نماذج متعددة من الصور الجدارية الفاطمية سواء فى مصر[4] أو خارجها[5] وطريقة رسم الوجه على الجدران كانت أيضًا عن طريق الخط الرفيع الذى يمتد أسفل الشعر مارًا بالعين ثم يضع قوس منبعج بعض الشىء عن الذقن ثم ينتهى أسفل الأذن من الجهة الأخرى ، هذا فى النماذة التيرسمت فيها الأشخاص دون لحية[6] . . أما فى الأشخاص ذوى اللحى فنرى شكل حدود الوجه مختفيه ، أسفل اللحية التى كانت بدورها تأخ شكل الوجه العام وهو الشكل المستدير أو المائل - للاستداره .

(١) The Islamic Book, Op.Cit., PL. 4.

(٢) زكى حسن ، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير (سبق الاشارة إليه) ، ص٢٩١ ، ش٨٥٢ .

(٣) Une Pinture du XII' Siecle, Op.Cit., Pl, I.

(٤) أطلس الفنون الزخرفية ، ش٨٢٤ .

(٥) La Céramique Muslmane, Op.Cit., Figs. 202, 204, 232.

(٦) Le Pitture Musulmane, Op.Cit., Figs. 194, 224.

أما على الخزف فقد وجـد أيضًا الشكل المستدير للوجه علـى نماذج متعددة بل كان الوجه المستدير هو الـنموذج الرئيسـى فى أشكال الوجوه الفاطـمية على الخزف . وكانت طريقة المصور فى رسم الوجه الفاطمى على الخزف هى نفس طريقته على الورق والجدران حيث نراه على الخزف يرسم خط رفيع يمتـد من أعلى الرأس مارًا بالعين ثم يضع قوس عند الذقن وينتهى أسفل الأذن من الجهة الأخرى .

ووجد أيضًا هذا النمـوذج لرسم الوجوه على العاج ، ذلك أن المـصور كان يشكل كتلة الوجه بهيئة مـستديرة أو مائلة للاستدارة ثم يفرغ ما حولها ليـرمز به إلى منطقة ما بين الذقن والصور وهو الجـزء الذى يمثل الرقبة[١] ، ويتضح أيضًا هذا الشـكل المستدير للوجه على الخشب[٢] .

ومما سبق يتضح أن الشكل الرئيسـى للـوجه الفاطمى كان هو الشكل المستدير [٣] ، - ولا يعنى ذلك أن المصور الـفاطمى لم يكن يرسم أشكال وجوه مخالـفة لهذا الشكل السابق فـقد وجدت أيضًا صور لوجـوه مسحوبة من عـند الذقن قليـلاً ، وقد وجد هذا النموذج - على الورق[٤] ، وكذلك الجدران [٥] ، وبصورة أوضح على الخزف الفاطمى وخاصة فى التـصاوير ذات الموضوعات الدينـية ووجد أيضًا شكل الوجه المـسحوب على نماذج من العاج[٦] ، ويبدو مما سبق نجد أن الشكلين السابـقين المستدير والمسحوب للوجه هما الشكلين الرئيسيين فى رسم الوجه .

ولـم يكـــن الوجـــه القـمـــرى أو المستديـر من الملامح المميـزة للتصاوير الفـاطمية

(١) Die Kunst Des Islam, Op.Cit., Tag. 498.

(٢) Les Bois Sculptés D'églises Coptes, Op.Cit., PL. L.

(٣) انظر كتالوج الأشكال (لوحة ١٧ ، ١٨) .

(٤) The Islamic Book, Op.Cit., PL. 4.

زكى حسن ، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير (سبق الاشارة إليه) ، ص٢٩٠ ، ش٨٤٩ .

(٥) Le Pitture Musulmane, Op.Cit., Fig. 176, 236.

(٦) Die Ausstellung Von Meister Werken Muhmmedenischer Kunst, Op.Cit., Taf. 256.

فحسب كبل وجد بصورة محدودة فى العصر الطولونى ووجد أيضًا فى تصاوير سامرا[1] بالإضافة إلى وجودها فى التصاوير الريرانية المعاصرة للتصوير الفاطمى[2] . أما التصاوير البيزنطية فقد ، كانت أشكال الوجوه فيها أكر واقعية وبدت بأشكال مختلفة ومتعددة وقد انتشر رسم الوجوه المستديره فى التصاوير المملوكية ، كما يتضح فى تصاوير المخطوبات التى تنسب لهذه المدرسة[3] .

العيون :

رسم المصور الفاطمى عيون الأشخاص فى تصاويره المختلفة من ورق وجدران وخزف وعاج وكانت طريقته فى رسم العين قريبة إلى الطبيعة وما هو عليه شكل العين فى الواقع ولذلك كان شكل « العين اللوزية » هو الشكل الرئيسى فى رسمه للعين . فعلى الورق رسم المصور الفاطمى العين اللوزية على نماذج متعددة[4] وكانت طريقة الرسم هى تحديد الشكل الخارجى عن طريق ريشة رفيعة بعض الشىء وحجز بها منطقة كمن الأرضية لوزية الشكل ثم يصنع فى منتصفها دائرة من اللون الداكن وكأنها إنسان العين كما يسمى ، أما الحاجب فوقها فقد رسم بصورة أغلظ من الخط السابق الذى عبر به عن شكل العين ، وهو أحيانًا يرسم إنسان العين فى منتصفها [5] ، وأحيانًا فى جانب واحد [6] . أما على الجدران فقد وجدت العيون اللوزية[7] ، ويلاحظها على نماذج

---

(١) Musum Fur Islamische Kunst, Berlin, 1974, Taf 31.
Painting in Islam, Op.Cit., P. 146.
زكى حسن ، المرجع السابق ، أشكال ٨١٤ ، ٨١٧ ، ٨١٨ .
(٢) المرجع نفسه ، ص٤٠ ، ش١٢٧ .
(٣) Arab Painting, Op.Cit, p. 146.
(٤) Un Dessin Du XI'Siecle, Op.Cit., PL. 1.
(٥) زكى حسن ، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير (سبق الاشارة إليه) ، ش٨٥٥ .
(٦) المرجع نفسه ، ش٨٥٤ .
Un Peinture Du XII'Siecle, Op.Cit., PL. 1.
(٧) زكى حسن ، كنوز الفاطميين (سبق الاشارة إليه) ، لوحة ٥ .
Le Pitture Musulmane, Op.Cit., Figs. 180, 194; 208, 213, 224.

متعددة وكان المصور أيضًا يرسم الحواجب كثيفة بواسطة خط غليظ فوق العين ، وعلى الخزف أيضًا وجدت العين اللوزية(١) إلا أنها رسمت طبيعية بعض الشىء عن تلك التى رسمت على الورق والجدران . وطريقة المصور الفاطمى فى رسم العين على الخزف كانت حجز منطقة من الأرضية بهذا الشكل اللوزى ثم تحد بواسطة ريشة رفيعة بالبريق المعدنى ثم وضع نقطة مستديرة من البريق المعدنى فى منتصف الشكل اللوزى أو فى جانب منه وأحيانًا كان هذا الشكل اللوزى مدبب من أسفل وأحيانًا وجد بدون هذا التدبيب(٢) .

أما الحواجب فقد كانت كثيفة شأنها شأن الحواجب المرسومة فى التصاوير الموجودة على الورق والجدران (٣) ، وكانت أحيانًا ترسم متصلة ببعضها وأحيانًا غير متصلة(٤) .

أما التصاوير الموجودة على العاج(٥) ، فقد كان الشكل اللوزى فيما يمثل الشكل الرئيسى للعين إلا أن طريقة تنفيذه لهذا الشكل كانت تختلف عن الطرق السابقة وخاصة فى التصاوير المنفذة بواسطة الحفر حيث نجد أن الفنان يحفر منطقتين صغيرتين أسفل الجبهة وهاتين المنطقتين تأخذان الشكل اللوزى ثم يحفر فى داخل هاتين المنطقتين دائرة صغيرة يرمز بها إلى إنان العين أما الحواجب فهو يحددها بواسطة حز خفيف أعلى منطقة العين . . . أما بالنسبة للتصاوير المنفذة بواسطة الرسم فإنها شأنها شأن تصاوير الورق والجدران والخزف(٦) . وإذا كان الشكل اللوزى هو الشكل الرئيسى للعين فى التصاوير الفاطمية على الورق والجدران والخزف والعاج فقد وجد إلى حوار هذا الشكل أشكال أخرى منها العيون الضيقة وهى تأخذ شكل محدد(٧) ، وقد وجدت نماذج منها على الخزف . وهناك العيون ذات الامتداد الرفيع الذى يبدأ من نهاية العين من

---

(١) La Céramique Egyptienne, Op.Cit., PL. 46, 47.

(٢) Islamic Pottery, Op.Cit., PL. XXXVIII, B, C.

(٣) La Céramique Musulmane, Op.Cit., PL. XXVI, 7.
La Céramique Egyptienne, Op.Cit., PL. 46, 49.

(٤) Ibid., PL. 47, 48.

(٥) La Céramique Musulmane, Op.Cit., PL. XXXI.
Die Kunst Des Islam, Op.Cit., S. 499.

(٦) Die Kunst Des Islam, Op.Cit., S. 494.

(٧) La Céramique Musulmane, Op.Cit., PL. XXX, 6, 7.

الخارج[١] ، وهناك العيون الواسعة المفرطة فى الكبر والتى وجدت بصورة خاصة على نماذج الورق[٢] . وكذلك الخزف وخاصة القطع التى تحمل موضوعات يحتمل أن تكون ذات طابع دينى[٣] .

والشكل اللوزى للعين وجد فى تصاوير سامرا فقد رسم مضور الجدران عيون أشخاصه على حوائط سامرا بشكل لوزى أما المصور السلجوقى فإن عيون الأشخاص فى رسومه كانت ترسم بشكل ضيق جداً لدرجة أننا لا نستطيع أن نميز أشكال العيون فى كثير من الأحيان وخاصة على الخزف ، وكانت هذه العيون تنتهى بذلك الخط الرفيع الممتد من نهاية العين من الخارج أما المصور البيزنطى فقد رسم العيون بشكل كبير مفرط فى الاتساع وإن كان فى معظم الأحوال تأخذ الشكل اللوزى وكانت تنتهى من الخارج بخطوط كما هو عند المصور السلجوقى . وكان المصور البيزنطى يرسم ظلالاً حول عيو الأشخاص فى تصاويره[٤] ، ويبدو من مقارنة التصاوير الفاطمية ذات الموضوعات الدنية المسيحية أن هناك صلة بين رسم العيون فى هذه التصاوير ، وبين رسم العيون البيزنطية وخاصة فى الاتساع وشكل الحواجب وفى شكل انسان العين الذى كان يرسم بصفة عامة فى منتصف العين فى كل من التصاوير البيزنطية والتصاوير الفاطمية[٥] .

رسم الأنف والفم :

لو تعرضنا لطريقة رسم الأنف فى التصاوير الفاطمية على المواد المختلفة من ورق وجدران وخزف وعاج لوجدنا أنه بالنسبة للورق فإن المصور رسم الأنف بواسطة خط ينزل من جهة أحد العينين فتارة كانت العين اليمنى[٦] ، وتارة أخرى العين اليسرى[٧]

---

(١) Ibid., PL. XXXI, 2, 4, 5.

(٢) La Céramique Musulmane, Op.Cit., PL. XIX.

(٣) La Céramique Egyptienne, Op.Cit., PL. 46.

(٤) Graber (A.), Pyzantine Painting, Skira, p. 108.

(٥) Album Due Musee Arabe Du Caire, Op.Cit., Pl. 65.

(٦) La Céramique Egyptienne, Op.Cit., PL. 46, 47.

(٧) Ibid., PL. 48.

وينتهى هذا الخط فوق الفم ، وعلى الجدران رسم المصور الفاطمى الأنف بنفس الطريقة إلا أنه فى بعض الأحيان كان هذا الخط ينتهى عند الجهة المقابلة على هيئة قوس صغير فوق الفم[١] .

أما بالنسبة للخزف فإن النموذج الرئيسى لشكل الأنف كان يرسم الطريقة السابقة إلا أنه فى بعض النماذج كان مصور الخزف يرسم شكل ا لأنف على هيئة خطين متجاورين بدايتهما من بين العينين من أعلى وينتهيان فوق الفم بشكل مدبب واضح وبصورة قريبة من شكل الأنف فى الطبيعة[٢].

وعلى العاج رسم المصور الفاطمى شكل الأنف على التصاوير بواسطة الرسم بالطريقة التى رسم بها مصور الورق والجدران والخزف شكل الأنف أى بواسطة خط يبدأ من جهة أحد العينين ليتنهى فوق الفم ، أما فى الصور المنفذة بواسطة الحفر فقد حفر المصور الفاطمى فوق كتلة الوجه شكل الأنف بحيث بدت على شكل جزء طويل من كتلة الوجه يبدأ من العينين ثم يحفر المصور أسفله منطقتين يعطينا بهما شكل فتحتى الأنف[٣] .

أما بالنسبة لرسم الأنف فعلى الورق رسم المصور الفاطمى بواسطة خط مستقيم[٤] وأحسانًا رسم على هيئة قوس نتيجة فتحته إلى أسفل وأحيانًا أخرى كان الفم على هيئة قريبة من الطبيعة وكان يرسم بواسطة خطين أحدهما وهو العلوى أطول من الخط السفلى ويمثل الشفة العليا والثانى يمثل الشفه السفلى[٥] . أما على الجدران فقد رسمت الشفاه عن طريق خطين أحدهما ومثل الشفه العلوية والثانى يمثل الشفة السفلية[٦] .

---

(١) زكى حسن ، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير (سبق الإشارة إليه) ، ش ٨٢٤ .
Le Pitture Musulmane, Op.Cit., Figs. 176, 194, 224.

(٢) La Céramique Egyptienne, PL. 46, B.

(٣) Die Kunst Des Islam, Op.Cit., S. 498.

(٤) Une Peinture du XII'Siecle, Op.Cit., PL. I.

(٥) Un Dessin Du XI'Siecle, Op.Cit., PL. I.

(٦) زكى حسن ، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير (سبق الإشارة إليه) ، ش ٨٢٤ .
Le Pitture Musulmane, Op.Cit., Figs. 180, 208.

وعلى الخزف رسم المصور الفاطمى شكل الفم على هيئة خط صغير أسفل الأنف[1] ، إلا أن الصور ذات الموضوعات الشعبية رسم الفم فيها بطريقة طبيعية خطين يمثلان الشفتين ثم يصل هذا الخط بخط آخر أسفل الأنف[2] ، وعلى العاج رسم الفم على هيئة خطين محزوزين ، أسفل الأنف وعلى الصور المرسومة بواسطة خط أسفل الأنف[3] . . وبصفة عامة لو قارنا أشكال الفم والأنف الفاطميين وطريقة تعبير المصور عنهما سوف نجد أن المصور فى سامرا كان يرسم الأنف والفم بالطرق الرئيسية السابقة أى عن طريق خط رفيع ينزل من جهة أحد العينين وينتهى فوق الفم بالنسبة للأنف[4] أو عن طريق خط صغير أسفل الأنف بالنسبة للفم[5] . أما المصور البيزنتطى فكان يرسم الأنف بطريقة طبيعية وكان ينهى الأنف بتدبيب واضح[6] ، أما الفم فكان يرسم بصورة قريبة من الطبيعة ويعطينا إحساسًا بكتلة الشفاه بشكل واضح[7] .

رسم الأيدى والقدمين :

لو قارنا أشكال رسم اليدين عند المصور الفاطمى على نماذجه المختلفة من ورق جدران وخزف وعاج لوجدنا أنه بالنسبة للورق كان المصور يرسم الأذرع بطريقة مناسبة لطول الشخص وحجمه[8] ، وبالنسبة الأصابع اليد كان المصور نفسه يرسم هذه الأصابع وعددها خمسة أصابع وتارة أخرى عددها خمسة أصابع أيضًا مع عدم ظهور الأبهام[9] . وكانت أشكال الأصابع تبدو وفى بعض الأحيان طبيعية وفى أحيان أخرى تبدو غير طبيعية[10] .

(١) زكى حسن ، المرجع السابق ، ش ٤٥ .

(٢) Arab Painting, Op.Cit., P. 55.

(٣) *Die Kunst Des Islam, Op.Cit.*, S. 499.

(٤) Ibid., S. 494.

(٥) Painting In Islam, Op.Cit., PL. XVII a, b.

(٦) Byzantine Painting, Op.Cit., P. 50.

(٧) Ibid., P. 70.

(٨) Une Peinture Du XII'Siecle, Op.Cit., PL. I.

(٩) Un Dessindu XI'Siecle, Op.Cit., Pl. I.

(١٠) زكى حسن ، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير (سبق الإشارة إليه) ، ش ٨٥٣ .

أما عل ياالجدران فكانت الأيدى بصفة عامة أقرب للطبيعة من أشكال رسمها على الورق وكانت الأذرع متناسبة فى الطول والحجم مع طول وحجم الجسم وفى أمثلة محدودة كان مصور الجدران يرسم أساقع اليد أربعة دون ظهور الإبهام[1] . وفى نماذج كثيرة كان مصور الجدران يرسم خمسة أصابع دون ظهور الإبهام وكان دائمًا يرسم أشخاصه والواحد منهم يشير بسبابة أصابعه إلى شىء حوله[2] . وبصفة عامة فإن شكل الأذرع والأيدى على التصاوير الجدارية كان طبيعيًا إلا أن البعد عن الطبيعة كان فى رسم عدد الأصابع أكثر من عددها فى الطبيعة . . أما على الخزف فكان المصور أبرع مصورى العصر الفاطمى فى رسم شكل الأيدى والأصابع فى كثير من نماذجه إذ أن شكل الأيدى كان طبيعيًا للغاية[3] ، وفى بعض النماذج كانت اليد أبعد قليلاً عن شكلها الطبيعى وذلك لأن المصور كان يرسم أصابع اليد طويلة بعض الشىء عن طولها الطبيعى . وفى بعض النماذج نجد المصور الفاطمى على الخزف كان يرسم أصابع اليد وعددها ستة أصابع بدلاً من خمسة كما لاحظنا فى النماذج السابقة (الورق والجدران) مع رسم الإبهام بصورة كبيرة بعيدة عن شكله الطبيعى[4] . وعلى التصاوير العاجية وخاصة المحفورة كان المصور يحدد كتلة اليد ثم يحز عليها الأصابع التى كان عددها فى معظم النماذج خمسة أصابع . وعلى الرغم من أن التصاوير المنفذة بواسطة الحفر كانت أكثر صعوبة من التصاوير المرسومة إلا أن أشكال الأيدى كانت متناسبة إلى حد كبير مع حجم الجسم[5] . وكذلك كانت أوضاع الأصابع طبيعية إلى حد كبير بالقياس إلى أشكالها على الورق والجدران أما على الخشب فلا نستطيع تميزها نظرًا لتلفها . .

وبالنسبة لرسم القدمين نجد أن المصور رسم القدمين على الورق بشكل يتناسب مع شكل الجسم سواد من حيث الطول أو الحجم[6] ، وخاصة فى رسوم الأشخاص

(١) المرجع السابق ، ش ٨٢٤ .
Le Pitture Musulmane, Op.Cit., Figs. 213, 261.

(٢) Le Pitture Musulmane, Op.Cit., Figs. 176, 180, 194, 280.

(٣) Early Islamic Pottery, Op.Cit., PLs. 26B, 27B.

(٤) Ibid.

(٥) Die Kunst Des Islam, Op.Cit., S. 498, 499.

(٦) Un Dessin Du XI'Siecle, Op.Cit., PL. I.

الواقفين، أما بالنسبة للأشخاص الجالسين فإن شكل القدمين كان يبدو صغيراً بصورة عامة وبشكل ملفت للنظر[١] وعل ياالجدران وجدنا المصور الفاطمى يرسم القدمين بشكل قريب لحد كبير من الطبيعة فى بعض النماذج[٢] ، كما كان يرسم الأشخاص فوق الأحصنة وأقدامهم تتدلى من جهة واحدة[٣] أما بالنسبة للأشخاص الجالسين فإن شكل القدمين كان يلد وصغيراً جداً بالقياس لحجم هؤلاء ، الأشخاص المرسومين[٤] . . وبالنسبة لتصاوير الخزف نجد أن شكل القدمين كان يبدو طبيعيًا على بعض النماذج أى أن حجمها كان متناسبًا مع حجم الجسم وكان هذا أيضًا فى نماذج تصاوير الأشخاص الواقفة[٥] . وبالنسبة للأشخاص الجالسين كانت الأقدام صغيرة بشكل ملحوظ[٦] ، شأن الأقدام فى التصاوير الموجودة على الورق والجدران . وأحيانًا كان المصور الفاطمى لايظهر الأقدام بل ككان يخفيها تحت الثياب التى يرتديها الأشخاص المرسومين[٧] .

أما بالنسبة للعاج فإن أشكال الأقدام فى نماذج التصاوير المنفذة بالرسم كانت تبدو متناسبة مع حجم الأشخاص وطولهم[٨] . والأمر نفسه بالنسبة للتصاوير المنفذة بواسطة الحفر فكان المصور يحفر كتلة القدمين ثم يفرغ ما حولها لإظهارها بشكل واضح ثم يحدد عدد أصابع القدمين ثم يفرغ ماحولها لإظهارها بشكل واضح ثم يحدد عدد أصابع القدمين ثم يفرغ ما حولها لإظهارها بكشل أوضح ثم يحدد أصابع القدمين فى التصاوير التى وجدت فيها هذه الأصابع عارية بواسطة الحفر[٩] ، وبصفة عامة يمكن القول بأن

---

(١) The Islamic Book, Op.Cit., PL. 4.

(٢) Le Pitture Musulmane, Op.Cit., Figs. 176, 207, 224, 261.

(٣) Ibid., Fig. 250.

(٤) Le Pitture Musulmane, Op.Cit., Fig. 213.

زكى حسن ، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير (سبق الإشارة إليه) ، ش ٨٢٤ .

(٥) Islamic Pottery, Op.Cit., PL. XI.

Early Islamic Pottery, Op.Cit., PL. 27B.

(٦) زكى حسن ، المرجع السابق ، ش ٤٢ ، ٤٥ ، ص ١٣ .

(٧) Early Islamic Pottery, Op.Cit., PL. 27A.

(٨) Die Kunst Des Islam, Op.Cit., S. 494.

(٩) Ibid., S. 498, 499.

مصور العاج كان بارعًا فى تعبيره عن شكل الأقدام سواء بالحفر أو بالحز كما يتضح من تصاويره .

الجلسة فى التصاوير الفاطمية :

تنوعت طريقة جلوس الأشخاص فى التصاوير الفاطمية بشكل واضح وإن كان هناك نموذج رئيسى يميز هذه الجلسات ، وهذا النموذج هو الجلسة التى يبدو فيها الشخص وهو يضع كلتا ساقيه وقدميه على الأرض بينما تتداخل الساق والقدم اليمنى مع الساق والقدم اليسرى وهى ما عرفت بالجلسة الشرقية . . وقد وجدت هذه الجلسة بصورتها السابقة على الورق[١] ، الجدران[٢] فى عديد من الصور وخاصة تلك التى ت مثل أشخاص يشربون ، وعل ياالخزف وجدنا نفس الجلسة لأشخاص يشربون أو يعزفون عل يآلات موسيقية[٣] ، وعلى العاج وجد كثير فى الجلسة السليقة[٤] كما وجدت أيضًا على كثير من النماذج الخشبية المصورة[٥] . . ولا يعنى هذا أن الجلسة السابقة كانت الوحيدة التى رسمها المصور الفاطمى ، إلا أنها كانت أكثر الجلسات انتشارًا . ووجدت إلى جوارها جلسات أخرى منها على الجدران على سبيل المثال - جلسة يرفع فيها الشخص ساق مرتكز ببطن قدمه عل ياالأرض بينما يميل بالساق الأخرى بحيث يضعها تمامًا على الأرض[٦] . وقد وجدت هذه الجلسة أيضًا على الخزف فى صورة شخص يشرب[٧] ووجدت عل يا لعاج فى صورة شخص يدخن[٨] وبالإضافة إلى الجلسات السابقة وجدت

(١) The Islamic Book, Op.Cit., PL. 4.

(٢) زكى حسن ، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير (سبق الإشارة إليه) ، ش ٨٢٤ .

(٣) المرجع نفسه ، ش ٤٢ ، ٤٥ ، ص ١٣ .

Early Islamic Pottery, Op.Cit., PL. 13A.

(٤) Die Kunst Des Islam, Op.Cit., S. 498.

(٥) Cat. Gen. Du Musee Arabe Du Caire, Op.Cit., PL. LVII.

(٦) Le Pitture Musulmane, Op.Cit., Figs. 180, 183.

(٧) Early Islamic Pottery, Op.Cit., PL. 27A.

(٨) Die Kunst Des Islam, Op.Cit., S. 499.

أيضًا جلسات متنوعة كتلك الجلسة التى يبدو فيها الشخص كأنه على مقعد مرتفع[١] .

وهناك جلسة أخرى يجلس فيها الشخص القرفصاء وقد ظهرت هذه الجلسة فى بعض التصاوير الموجودة على الخزف ذى البريق المعدنى ، وهناك جلسة متشابهة للجلسة السابقة يبدو فيها الأشخاص وهم يجلسون القرفصاء بينما استندوا آلتين على الأرض[٦] بينما أمسكت أيديهم بيسقانهم من الأمام وقد ظهرت هذه الجلسة على صحن من الخزف ذى البريق المعدنى الفاطمى .

وبمقارنة هذه الجلسات الفاطمية بالجلسات الموجودة فى تصاوير سامرا سوف نرى تشابه بين الجلسة الفاطمية الرئيسية والجلسات الموجودة فى تصاوير سامرا[٣] . كما أن الجلسات الموجودة فى التصاوير السلجوقية المعاصرة للفاطمى كانت أيضًا كلها متشابهة للجلسة الفاطمية الرئيسية[٨] ، إلا أن الجلسة الفاطمية كانت تختلف من جهة مع الجلسات البيزنطية التى كانت معظمها تصور أشخاص يجلسون على مقاعد مرتفعة[٩] وهى طريقة فى الجلوس لم تنتشر فى التصاوير الفاطمية بصفة خاصة وفى التصاوير الإسلامية المبكرة بصفة عامة إلا أن ظهور هذه الطريقة ف ينماذة فاطمية كان قاصرًا على مناطق موجودة فى قلب أوربا . البيزنطية مثل صقلية التى كانت فرع للمدرسة الفاطمية فى التصوير . . وظهور هذه النماذج من الجلسات إذا كان يعد من جهة نوع من التأثير البيزنطى فى التصوير الفاطمى فيبدو لى أنها نوع من أنواع الواقعية فى التصاوير الفاطمية ذلك أن علرب حين دخلوا هذه المنطقة وجدوا أهلها يستعملون هذه المقاعد ف ياجلوس ، وبالتالى بعد فترة من الزمن استعمل العرب الموجودون فى هذه المناطق هذه الطريقة فى الجلوس حتى وإن لم تكن شائعة والمصور يعكس المجتمع وما يدور فيه ، فى تصاويره .

(١) Le Pitture Musulmane, Op.Cit., Fig. 225.

(٢) Arab Painting, Op.Cit., P. 55.

(٣) زكى حسن ، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير (سبق الإشارة إليه) ، ص ٢٧٥ ، ش ٨١٣ .

(٤) المرجع نفسه ، ش ١٣٨ .

Early Islamic Pottery, Op.Cit., PL. 55A.

(٥) Pyzantin Painting, Op.Cit., P. 58.

ومن جهة أخرى قد يكون لذوق وميول راعى الفن أثرًا فى ذلك ، ذلك أن المصور الفاطمى كان يرســم لراعى الفن النورماندى وهو أوربى ولذا فكــان يرسم مايرضى ذوقه وما يتمشى مع عاداته وتقاليده وفى كلتا الحــالتين السابقتين نجد أن ظهور هذه الطريقة فى الجلوس يعد مظهرًا من مظاهر الواقعية فى التصوير الفاطمى . .

النسب التشريحية :

يتضح من استعراض التصاوير الفاطمية على المواد المختلفة من ورق وجدران وخزف وعاج مد إدراك المصور الفــاطمى لنسب جسم الإنسان التــشريحية . فبالنسبــة للتصاوير الموجودة على الورق كان المصور مدركًا لعلاقة هــذه الأجزاء مع بعضها وفى نفس الوقت مراعيًا للنسب المختلفة لهذه الأجراء . فــهو يدرك علاقة الرأس بباقى الجسم كويراعى أن تكون مناسبة فى حــجمها مع باقى رسم الجسم من جهة والذراعين مــع الكتفين من جهة أخرى والذراعين مع باقى الجسم بالإضافة إل السيقان من ناحية الطول(١) .

وكذلك أيضًا من ناحــية الحجم ، إلا أنه فى بعض النماذج كان يــصور لنا بعض الأجزاء بطريقة غي طبيعية بعض الشــىء كأن يرسم الأجل قصيرة ولا تتناسب مع طول الجسم(٢) .

أما بالنســبة لمصور الجدران فالملاحظ - أنــه كان يرسم الأجزاء التشريــحية بصورة قريبة من الطبيــعة فهو يراعى أيضًا التناسب بين اليدين وحجــم الجسم وبين كتلة الرأس والوجه وباقى الجســم ، وكذلك الأرجل وإن كانت الأقدام بعض الأحيــان تبدو صغيرة عما هى عليه فى الطبيعة وتبدو أيضًا غير متناسقة مع حجم الجسم ككله(١) .

أما بالنسبة للمصور الفاطمى عــلى الخزف فكان أيضًا من البراعة بحيث كان مدركًا لطــبيعة الجســم وعلاقة أجــزائه كالمختــلفة ببــعضها ويــتجلى ذلــك فى التصــاوير ذات

(١) Un Dessin Du XI'Siecle, Op.Cit., PL. I.
Islamic Pottery, Op.Cit., PL. XI.
Die Kunst Das Islam, Op.Cit., S. 494, 498

(٢) Le Pitture Musulmane, Op.Cit., Figs. 186, 224.

(٣) Une Peinture Du XII'Siecle, Op.Cit., PL. I.

الموضوعات الشعبية التى يبرز فيها بشكل واضح إدراك المصور للنسب التشريحية فى جسم الإنسان ذلك لأن الأجسام فى كثير من هذه الصور كانت تبدو شبه عارية ومن هنا فإن هذه الصور أصبحت ميدان للمصور الفاطمى لإبراز موهبته فى هذه الناحية[١] ، ولايعنى ذلك أن الصور ذات الموضوعات الأخرى كانت أقل من الصور السابقة فى هذا الميدان بل كانت أيضًا تشهد لهذا المصور بالبراعة فى إدراك التناسب فى شكل جسم الإنسان بصفة عامة ، وفى إدراك العلاقة بين أجزاء الجسم ، وتظهر البراعة السابقة كلها فى التصاوير الموجودة على العاج سواء أكانت منفذة بواسطة الحفر أو بواسطة الرسم فكلها كانت تدل دلالة واضحة على دراسة واقعية من قبل ا لمصور لجسم الإنسان أثناء الحركات المختلفة سواء أكانت عدوًا أو قتالاً أو عملاً أو أى حركة أخرى يؤديها الشخص فى الصور وكان الفنان يدرك وضع كل جزء من أجزاء الجسم أثناء أى حركة من الحركات المختلفة التى يؤديها الشخص .

ولقد تفوق المصور الفاطمى تفوقًا واضحًا على زميله السلجوقى فى هذا الميدان ذلك أن المصور السلجوقى كان يرسم أشخاصه وهو غير مدرك لحجم الأجزاء المختلفة من الجسم من جهة وعلاقة كل جزء م الأجزاء السابقة بالجزىء الأخر[٢] . . إذ أنه على سبيل المثال كان يرسم وجه الإنسان كبيرًا فحين لا يتناسب هذا الوجه الكبير مع باقى أجزاء جسم الإنسان . وكذلك الأمر بالنسبة لمصور سامرا فقد تفوق عليه المصور الفاطمى بشكل ملحوظ فى هذا المجال[٣] .

أما بالنبة للمصور البيزنطى فقد كان أكثر إدراكًا من المصور الفاطمى فى العديد من النماذج للنسب التشريحية لجسم الإنسان وكذلك أكثر إدراكًا لعلاقة هذه الأجزاء ببعضها

---

(١) Le Pitture Musulmane, Op.Cit., Figs. 204, 248.

Arab Painting, Op.Cit., P. 55.

صورة على الورق تمثل المصارعة ، رقم السجل بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ١٣٠٠٤ .

(٢) أطلس الفنون الزخرفية ، ش ٨٨ ، ص ٢٦ ، ص ١٣٢ ، ص ٤٢ ، ص ١٣٨ ، ص ٤٣ ، ص ١٥٩ ، ص ٥١ ، ش ١٥٧ .

(٣) أطلس الفنون الزخرفية ، أشكال ٨١٨ ، ٨٢٠ .

وربما كان ذلك نتيجة لـتأثر المصور البيزنطى بالمصور الإغريقى الـذى كان يحترم النسب التشريحية لجسم الإنسان بشكل واضح[1] .

الحركة الانفعالات النفسية :

لو استعـرضنا التصاوير الـفاطمية علـى النماذج المختلفـة من ورق وجدران وخزف وعاج سـوف نلاحظ أن المصـور الفاطمـى على الورق كـان يبرز الحركـة التى يؤديـها الشخص المـرسوم بشكل واضح وكانـت حركات الأشخاص ملـيئة بالحيوية وقـريبة من الطبـية . . مثال ذلك نجـده على الورق أكسـب الشخص الـذى يركب الحصان حـيوية واضحة ذلك أنه رسم نصفه الـعلوى منثنى يتجه إلى الأمام نتيجة للـحركة السريعة التى يقوم بها الحصان كما أن الحركة المائلة للرأس تبدو وكأنه يدفع الجواد ويحثه على الإسراع فى العدو[2] وفى صورة أخرى نراه يرسـم اثنين من القواد وكلاهما يمسك بـحرية وينظر فى اتجاه مقابل للاتجاه الآخر كم أن حركان يديه تدل على الترقب والانتباه[3] وفى صورة تمثل شخص فى مجـلس نرى المصور يرسم حركات يدى الشخص وكـأنهما تؤكدان ما يعرضه من حديث[4] وتصويـرة أخرى لسيدة تمـسك آلة موسيـقية ، وكأس نرى فـيها التقابل بين حركات اليدين يـعطى للصورة حيوية أكثر[5] هذا بالنسبة للتصاوير المرسومة على الورق، أما بالنسبة للتصاوير الجدارية فإن الحركة أوضح ، عليها نظرًا لكثرة النماذة المصورة فهذا التنوع الـذى نراه فى حركات أيدى الفرسان المتوجهين للـصيد يضفى على صورهم حيوية واضحة[6] بالإضافة إلى الحركـة الطبيعية التى يقوم بـها الشخص الذى يصارع التنين[7] التى تـساهم أيضًا فـى إكساب الصـورة حيوية واضـحة وكذلك مـنظر

(١) Byzantine Painting, Op.Cit., P. 100, 102, 108.

(٢) The Islamic Book, Op.Cit., Fig. 4.

(٣) Un Dessin Du XI'Siecle, Op.Cit., PL. I.

(٤) صورة على الورق محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، رقم السجل ١-٤/ ١٥٦١٠ .

(٥) A Drawing of The Fatimid Period, Op.Cit., PL. III.

(٦) The Islamic World, Op.Cit., PL. 29.

(٧) Le Pitture Musulmane, Op.Cit., Fig. 236.

الشخصين المصارعين فمن خلال الحركات المتنوعة للأيدى والأقدام يكسبان الصورة واقعية[١] وحركة الجسم نفسه عند الراقصات وما أعطاه هذا كله للصورة من حيوية واضحة[٢].

وبالنسبة للتصاوير على الخزف نجد أن معظم النماذج الموجودة كلها مليئة بالحركة المعبرة عن الحيوية فى الأشخاص . مثال ذلك الأشخاص الجالسين وفى أيديهم الآلات - الموسيقية حيث نلاحظ فيها تنوع حركة اليدين بالإضافة إلى حركة الرأس المائلة[٣] - وإلى جانب ذلك كله أكسب المصور صورته واقعية تتجلى فى بعض حركات أفراد الطبقة الدنيا من الحمالين[٤] حيث نرى كلتا يدى الحملا ترتفعان إلى أعلى وتقبضان على ما يحملة أو يمسك بحبل يحيط به ما يحمله ، هذا - بالإضافة إلى حركات قدميه السريعة، كل ذلك يكسب الصورة حيوية وحركات طبيعية . هذا بالإضافة إلى التصاوير ذات الموضوعات الدينية وما بها من حركات متنوعة سواء بالنبة لأعضاء جسم الإنسان الواحد[٥] ، وحركات الأشخاص المتنوعة فى المجموعات[٦] ونلاحظ الحركة المتنوعة فى بعض صور الشراب التى نرى فيها سيدة جالسة تمسك بكأس فى حركة انفعالية أكسبت الصورة واقعية[٧] . هذا إلى جوار بعض الصور التى تمثل أشخاص يقومون بحركات عنيفة كالمصارعة[٨] ذلك أن تنوع حركات الأيدى والسيقان والأجسام فى تداخل واضح أكسب الصورة واقعية وحيوية وكذلك الأمر بالنسبة لتصاوير الراقصات التى نرى فيها التوافق فى الحركات بين الأيدى والأقدام بصورة واضحة تعطى للصورة قدرًا وافرًا من

---

(١) Arab Painting, Op.Cit., P. 55.

(٢) زكى حسن ، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير (سبق الإشارة إليها) ش ٦٠ .

(٣) المرجع نفسه ، ش ٤٢ .

(٤) المرجع نفسه ، ش ٦٢ .

(٥) عبد الرؤوف على يوسف ، الرسوم الأدمية (سبق الإشارة إليه) ص ٨١ ، ش ١٤ .

(٦) محمد مصطفى ، مناظر دينية ، (سبق الإشارة إليه) ، ص ٤١ ، ش ٤ .

(٧) زكى حسن ، تحف جديدة من الخزف الفاطمى (سبق الإشارة إليه) ، ص ٩٩ .

(٨) Arab Painting, Op.Cit., P. 55.

الواقعـــــية[١] ، وكذلك تصـــاوير الأشخـاص الذين يتبـــارزون بالعصى[٢] وما بها من حيوية وتنوع فى حركات الأيدى والسيقان .

وأما بالنسبة للتصاوير على العاج فنلاحظ أنها لم تكن أقل من النماذج السابقة فى تنوع الحـركات التى يؤديـها الأشخاص فى الـصور المختلفـة ، فالشخص الـذى يحرث الأرض وما يتـبع هذه الحركات مـن انثناء الـظهر وحركة مـتنوعة للـيدين والسـيقان ، والحركة العنيـفة التى يؤديها الشخص الـذى يصطاد أسد وما يتطلبـه ذلك من تنوع فى حكات الأيدى والسيقان[٣] وكذلك فى حركة اليدين والساقـين فى تصاوير الحمالين التى كانت مليئة بالحركة[٤] وبالنسبة لـلأيدى المرفوعة فى رشاقة لتمســك بما تحمله ، والأقدام والسيقان التى تعـدو فى رشاقة وتتابع مما يكسب الصورة قدرًا من الحـيوية والواقعية وهذا ما نجده أيضًا فى تـصاوير الراقصات التى تؤدى كل مـنهم حركة عنيفة بجـسمها ، وقد عبر المصور عـن هذه الحركة عن طريق تصويـر أجسام هؤلاء الراقصات وهى تـنثنى فى أجزاء وأجزاء أخـرى تبدو غير منـثنية هذا بالإضـافة لحركات الأقدام والأيدى والـتنوع كفيـها مما يكسب الـصور حركة تقـربها من الواقـع بقدر كبير . أمـا بالنسبـة لوضوح الانفعالات النفـسية على الأشخاص فى التصاوير فيمكن القول بأن كل حركة كان يؤديها الأشخاص فى التصاوير الـفاطمية كان يصحبها انفعال واضـح تبدو أثارة على الوجوه . فنلاحظ ذلك فى شكـل الفارس على الورق[٥] وما يبدو فـى وجهه من تركيـز واهتمام واضح فيمـا هو مقبل علـيه . وكذلك الهدوء المـشوب بالنعومـة الذى يصاحب عمـلية الشراب فى صورة السيدة التى تشرب[٦] . وتـلك النظــرة المترقـــبة اليقــــظة الــتى

(١) زكى حسن ، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير ، ص ٥٠ .

(٢) المرجع نفسه ، ش ٤٤ .

(٣) Die Kunst Des Islam, Op.Cit., S. 499.

(٤) زكى حسن ، أطلس الفنون الخزخرفية والتصاوير (سبق الإشارة إليه) ش ٦٢ .

(٥) The Islamic Book, O.Cit., Fig. 4.

(٦) زكى حسن ، المرجع السابق ، ش ٤٢ .

تصاحب عملية الحراســة فى العادة فى صورة الجبذيين[١].

أما عل يــالجدران فنرى أيضًا انفــعالات الأشخاص بما يــؤدونه من أعمال كانــفعال الراقصة بما تؤديه من حركات راقصة ومــا يبدو على وجهها من رقة واضحة[٢] . وذلك الانفعال الــعنيف بالحركة الذى يمــلأ وجه الشخص الذى يقــاتل النين[٣] والهدوء الذى يسود وجوه الأشخاص فى مجالس الشراب[٥] .

(أما عــلى الخزف فــنستــطيع تمــيز الانفــعــالات بــوضوح فى الــصور التــى تحوى موضوعــات ذات طابع شعبى ذلــك أننا نرى الأشخاص فــى منظر المصارعــة وقد بدت ملامحهم قاسية عنيفة[٤] وهو ما أكسب الــصورة واقعية واضحة نراها أيــضًا فى تصاوير الحمالين وما يعترى وجوههم من نظرة مكــدودة مجهدة وانفعال واضح بثقل الحمل الذى يحملوه[٥] . وكذلك نرى تلك الواقعية فى نظرات الشيخ والشاب فى تصويره - مهارشة الديكة[٦] حيث نرى الترقب المــشحون بالانفعال فى ملامح وجه الشــيخ والهدوء الواثق فى ملامــح وجه الشاب . ومــا نراه أيضًا فــــى صــــور لاعبى التــحطيب مـــن انتــباه وترقـــب .

ولو يعنــى هذا أن ظهور النفــسية فى الصور كان قــاصراً على تصاويــر الموضوعات الشعبية وحدهــا بل نراه فى موضوعات الشراب فى تلك النعــومة وذلك الهدوء الواضح فى ملامح الأشخاص وتلك الحــركة الناعمة للفنانة التى تضرب عــلى العود حيث مالت برأسها على جانب واحد وكأنها تتــمتع بالألحان والأنغام بالإضافة إلى ما يعترى وجوه الراقصات مــن انفعال بالحركة الــتى تؤدينها وعــلى العاج نرى الانفعــالات واضحة فى

---

(١) Un Dessin Du XI'Siecle, Op.Cit., PL. I.

(٢) زكى حسن ، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير ، ش ٥٠ .

(٣) Le Pitture Musulmane, Op.Cit., Fig. 230.

(٤) Arab Painting, Op.Cit., P. 55.

(٥) زكى حسن ، المرجع السابق ، ش ٦٢ .

(٦) مجموعة مؤلفين ، القاهرة تاريخها ، فنونها ، أثارها ، ش ١٩ .

وجوه الأشخاص وخاصة أفراد الطبقة الدنيا من الحمالين والفلاحين والصيادين[١] وكذلك انفعالات الهدوء والنعومة فى مناظر الشراب والعزف والرقص[٢] ونرى الأمر نفسه على الخشب المصور بالحفر[٣] . وبصفة عامة فإن التصاوير الفاطمية كانت مليئة بالحركة المتنوعة التى أكسبت الأشخاص فيها حيوية وواقعية واضة فبدت وجوههم مليئة بالانفعالات المعبرة عن إحساس واضح من قبل المصور الفاطمى بما يرسم من موضوعات. . وبمقارنة التصاوير الفاطمية بالتصاوير الجدارية فى سامرا نرى أن المصور فى سامرا كانت حركات أشخاصه محدودة وملامحهم جامدة بالقياس إلى التصاوير الفاطمية[٤] .

وكذلك الأمر بالنسبة للمصور السلجوقى الذى بدت أيضًا حركات الأشخاص فى تصاوير جامدة بصفة عامة ولا نستطيع من خلال وجوه أشخاصه أن نستشف انفعالا محددًا بما يؤدوه من حكات[٥] . أما المصور البيزنطى فإن حركات أشخاصه وإن كانت متنوعة إلا أنها من جهة أخرى متكلفة أى غير طبيعية وتفتقد الحيوية[٦] ، أما ملامح الوجوه عند الأشخاص فى التصاوير البيزنطية فكانت واضحة الانفعالات معبرة عن الإحساس بالموضوع من قبل المصور بدرجة عالية[٧] .

وربما كان اتقان المصور للحركات الطبيعية فى أشخاصه بالإضافة إلى وجوههم المليئة بالانفعالات أثر من آثار التصوير البيزنطى على التصاوير الفاطمية .

---

(١) Die Kunst Des Islam, Op.Cit., S. 499.

(٢) Ibid., S. 498.

(٣) Cat. Gen. Due Musee Arabe, Op.Cit., PL. L VII.

(٤) زكى حسن ، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير ، ش ٨١٤ ، ٨١٧ ، ٧١٨ .

(٥) A Survey of Persian Art, Op.Cit., P. 638.

(٦) Pyzantine Painting, Op.Cit., P. 58, 59.

(٧) Pyzantine Painting, Op.Cit., P. 95.

شعر الرأس واللحية والشارب :

حملت التصاوير الفاطمية أنواعًا عديدة من تصفيفات الشعر بعضها للرجال والآخر للنساء والبعض الآخر وجد على رؤوس الرجال والنساء . ويبدو أن الفاطميين كانوا مولعين بالشعر الطويل وربما كانوا يعتبرونه أساسًا للجمال شأنهم فى ذلك شأن الأغريق[١] . .

ومن أشهر نماذج تصفيفات الشعر الفاطمية تشريحة يسدل فيها الشخص شعره إلى الخلف حتى يغطى الرقبة ، ويسدل من أمام الأذن سالف . . أما شكل الشعر من الأمام فيبدو على هيئة فستونات وهناك تسريحة أخرى تشبه السابقة إلا أن- شعر الرأس من الخلف لا يغطى الرقبة بالإضافة إلى أن السالف أكثر ضخامة من السالف فى التسريحة السابقة ومن الأمام يبدو شكل الشعر على هيئة فستونات شأنها شأن التسريحة السابقة - وقد وصلت إلينا أن تسريحة يسدل فيها الشخص شعره إلى الخلف حتى يغطى الرقبة ، ثم تتدلى من الأمام على جبهته خصلتان متجاورتان وهناك تسريحة أخرى تشبه السابقة إلا أن الشعر من الأمام تتدلى منه خصلة ضخمة فقط وهناك تسريحة أخرى يسدل فيها الشخص من الأمام خصلتان عل يجانبى الجبهة .

ولو قارنا تصفيفات الشعر بالنسبة للرجال عند الفاطميين وتصفيفات الشعر فى ا لتصاوير الإيرانية المعاصرة لوجدنا أن تصفيف الشعر فى التصاوير الفاطمية أكثر تنوعًا وجمالاً منها عند الإيرانيين ذلك الإيرانيين كانوا يسدلون شعورهم على جانبى الوجه[٢] وكانوا أحيانًا يسدلونه على هيئة ضفائر[٣] ولو قارنا تصفيفات الشعر بالنسبة للرجال عند الفاطميين مع تصفيفات الشعر فى التصاوير البيزنطية لوجدنا أن البيزنطيين كانت شعورهم أكثر طولاً وإن كانت تصفيفات شعورهم أقل تنوعًا من تصفيفات الشعر الفاطمية[٤] .

---

(١) تحية كامل حسين ، تاريخ الأزياء وتطورها ، ج١ ، ص ١٠٣ .

(٢) A Survey of Persian Art, Op.Cit., Vol. 5, P. 646.

(٣) Ibid., P. 642.

(٤) The Early Christian and Byzantine World, Op.Cit., P. 29.

أما بالنسبة لتسريحات الشعر فى تصاوير النساء نجد أن هناك تسريحة تسدل فيها لسيدة شعرها إلى الأمام بحيث يتدلى جزء منه على الجبهة بينما يغطى شعرها أيضًا جانبى الوجه من الجهة ا ليمنى واليسرى على هيئة فستونات(١) . وهناك تسريحة مشابهة لها تسدل - السيدة شعرها إلى الأمام وعلى جانبى الوجه لكن دون الفستونات السابقة(٢) . وهناك تسريحة أخرى تسدل فيها السيدة شعرها إلى الخلف بحيث يتدلى على الظهر مع ترك خصلة طويلة أمام الأذن تصل إلى الذقن ثم تلتوى يث يتجه طرفها إلى أعلى(٣) .

وقد وردت أيضًا على التصاوير الفاطمية مجموعة من تصفيفات الشعر يبدو أنها كانت مستخدمة بالنسبة للسيدات ، ومن أبرزها تسريحة تفرق فيها السيدة شعرها إلى اليمين وجزء إلى اليسار وهذا الجزء المستدلى يسارًا ويمينًا من الشعر كان أحيانًا مرفوعًا أعلى أعلى آخو كان يثنى إلى الداخل فى اتجاه الوجه وهذه التسريحة وجدت على صور النساء بكثرة وهناك تسريحة أخرى تترك فيها المرأة شعرها مسدولاً إلى الخلف مع ترك خصلة من الشعر مدلاة أما الأذن وإسدال خصلة أمام الرأس فى منتصفها وأحيانًا أخرى تسدل المرأة شعرها إلى الخلف مع جمعه خلف الرأس فى كتلة وتتدلى خصلة من أمام الأذن . وهناك تسريحة يبدو فيها الشعر قصير نسبيًا ويسدل على كلا الجانبين وعند الطرف السفلى يلتوى متجهًا إلى أعلى مرة أخرى فى اتجاه الوجه أما مقدمة الشعر عند الجبهة فتبدو على هيئة فستونات - وبمقارنة التسريحات السابقة بتسريحات النساء فى تصاوير سامرا والتى كانت عبارة عن ضفائر طويلة متدلية ونجد أن هذه المقارنة تبين أن تصفيفات الشعر فى التصاوير الفاطمية أكثر حيوية . وإذا قارنا تلك التصفيفات الفاطمية بتصفيفات الشعر فى التصاوير الإيرانية سوف نجد أن الإيرانيين كانت شعورهم قصيرة بصفة عامة(٤) وكانت أقل حيوية وتنوعًا من حيث طرق تصفيفها . وكانت أغلب هذه

(١) Le Pitture Musulmane, Op.Cit., Fig. 226.

(٢) Ibid., Fig. 232.

(٣) Ibid., Figs. 207, 213, 214.

(٤) تحية كامل حسين ، تاريخ الأزياء وتطورها (سبق الإشارة إليه) ج١ ، ص ٩٠ .

التصفيفات تسريحة تسدل فيها المرأة شعرها على جانبى الوجه بطريقة زخرفية[1] وأحيانًا يتدلى من هذا الشعر خصلات طويلة على هيئة ضفائر غير معقودة كما هو الحال فى تصفيفات النساء فى تصاوير سامرا .

أما بالنسبة لتصفيفات الشعر البيزنطية فالملاحظ أنه لم تصل إلينا تسريحات للشعر بالنوع الملموس فى الصور الفاطمية . فقد كانت النساء فى التصاوير البيزنطية ترفعن شعورهن وتكوم على هيئة عقد على الرأس وتحقظ فى شبكة أو شريط يصنع أحيانًا من المعدن وأحيانًا من الذهب المطعم بالجواهر لسيدات الطبقة الراقية وغالبًا ما كان الشعر يغطى بغطاء رأس[2] .

شعر اللحية :

أما بالنسبة لشعر اللحية فى التصاوير الفاطمية فنلاحظ بصفة عامة أن التصاوير ذات الطابع الأرستقراطى خالية من رسوم اللحى بينما ظهرت فى التصاوير ذات الموضوعات الدينية وكذلك الشعبية . وقد رسمت اللحى صغير مدببة[3] وتارةج أخرى تبدو مستديرة باستدارة الوجه كثيفة تنم عن قوة صاحبها الجسمانية[4] . ويبدو أن رسوم اللحى الكثيفة من العناصر التى تأثر بها المصور الفاطمى عن زميله البيزنطى . . كما تبدو اللحى فى التصاوير الإيرانية المعاصرة للتصاوير الفاطمية وكأنها مرسومة بطريقة زخرفية بعيدة عن الطبيعة[5] ، عكس التصاوير الفاطمية التى تبدو لحى الأشخاص فيها قريبة من الطبيعة . أما بالنسبة للحى البيزنطية فكانت أشكالها طبيعية للغاية كما أنها كانت موجودة فى التصاوير الآدمية بكثرة[6] .

(١) A Survey of Persian Art, Op.Cit., P. 635.

(٢) The Early Christian And Byzantine World, Op.Cit., P. 56, Fig. 43.

تحية كامل حسين ، تاريخ الأزياء وتطورها (سبق الإشارة إليه) ص ١٧٦ .

(٣) زكى حسن ، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير ، ش ٨٤٩ ، ص ٢٩٠ ، ش ٨٥٣ ، ص ٢٩١ .

(٤) Arab Painting, Op.Cit., P. 55L.

(٥) زكى حسن ، المرجع السابق ، ش ١٢٥ ، ص ٤٠ .

(٦) The Early Christian, Op.Cit., P. 68, Fig. 59.

الشارب :

تنوعت رسوم الشوارب على التصاوير الفاطمية تنوعًا واضحًا فتارج يرسم المصور شارب طويل يتدلى الأطراف[١] ، وتارة يرسمه متصلاً بشعر الذقن[٢] ، وهناك شوارب[٣] تتدلى من الجانبان بأشكال مستقيمة[٤] ، وهناك شارب يرتفع طرفاه إلى أعلى[٥] ، وهناك شارب يتدلى باستدارة فيتصل بالذقن .

ولو قارنا رسوم الشوارب فى التصاوير الفاطمية برسوم الشوارب فى تصاوير سامرا لوجدنا أن رسول الشوارب فى سامرا اقتصرت على عدد قليل من الوجوه الآدمية وكانت النماذج أقل تنوعًا عن الشوارب القاطمية ، والشارب المستدير المتصل بالذقن هو الشائع[٦] .

أما رسوم الشوارب فى التصاوير الإيرانية المعاصرة فقد كانت تبدو متدلية الأطراف ولكنها فى أغلب الأحيان لا تتصل بالذقن[٧] .

أما بالنسبة للشوارب البيزنطية فقد كانت قصيرة وكثيفة فى معظم الأحيان[٨] ، ولكنها كانت متنوعة شأنها شأن الشوارب الفاطميةج إلا أن النماذج الفاطمية أكثر تنوعًا.

الهالة :

ظهرت الهالة حول رؤوس بعض الأشخاص فى التصاوير الفاطمية ويبدو أن مهد هذه الهالة كان القارة الأسيوية . وقد انتقلت الهالة إلى الفنون الإسلامية فى العصر

(١) زكى حسن ، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير (سبق الإشارة إليه) ش ٨٥٢ ، ص ٢٩١ .

(٢) المرجع نفسه ، ش ٨٥٣ ، ص ٢٩١ ، ش ٨٥٥ ، ص ٢٩٢ .

(٣) La Céramique Musulmane, Op.Cit., PL. XXI, Fig. 3.

(٤) Ibid., PL. XXI, Fig. 1.

(٥) زكى حسن ، المرجع السابق ، ش ٨١٥ ، ص ٢٧٦٥ ، ش ٨٢٣ ، ص ٢٧٧ .

(٦) A Survey of Persian Art, Op.Cit., P. 652, 664, 655.

(٧) A Survey of Persian Art, Op.Cit., P. 652, 664, 655.

(٨) The Early Christian, Op.Cit., P. 69, Fig. 41, A, b, c, d, e.

العباسى(١) . ويشير Wiet إلى أن الهالة ليس لها أى مغزى دينى فى الرسوم الإسلامية ولكنها موجودة لتبرز الوجه(٢) . و،يذكر Rice أن الهالات نوعًا من التأثير البيزنطية على التصوير الإسلامى(٣) . ويذكر Rice أن الهالة أخذها المسلمون عن المسيحية ولكنها لا تدل عند المسلمين على التقديس كما كانت فى الأصل المسيحى بل يقصد بها التنويه إلى خطر شأن الشخص الذى ترسم حول رأسه(٤) . أما زكى حسن فيشير إلى أن الهالة رسمت حول الرأس أما إشعارًا بسمو الشخص الذى ترسم حول رزسه أو لإبراز الوجه(٥) . وقد شاهدنا الهالة ف يبعض التصاوير على المواد المختلفة(٦)، والهالة التى ظهرت فى العصر الفاطمى شكلها مستدير ويشير A.Lane إلى هذا النوع من الهالات المستديرة جاء إلى مصر من بغداد(٧) . وقد وجدت الهالات المستديرة أيضًا فى التصاوير الإيرانية المعاصرة للتصاوير الفاطمية(٨) . وفيما يبدو كانت فى التصاوير الإيرانية تدل على أهمية الشخص أو نوع من الزينة فقط .

---

(١) زكى حسن ، مدرسة بغداد فى التصوير ، مجلة سومر ، المجلد ١١ ، جزء ١ ، ١٩٥٥ ، ص ٢٦ .

(٢) Un Dessin Du XI'Siecle, Op.Cit., 19. P. 226.

(٣) Islamic Painting, Op.Cit., P. 38.

(٤) Islamische Kleinkunst, Op.Cit., S. 4.

(٥) زكى حسن ، المرجع السابق ، ص ٢٧ .

(٦) زكى حسن ، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير ، ص ٢٩١ ، ش ٨٥٢ .

Le Pitture Musulmane, Op.Cit., P. 186, 202, 204, 215.

زكى حسن كنوز الفاطميين (سبق الإشارة إليه) لوحة ٥ .

Islamic Pottery, Op.Cit., PL. XXXVIII, A, B, C.

La Céramique Musulmane, De L'Egypte, Op.Cit., PL. XXVII, I, XXXII, 2

La Céramique Egyptienne, Op.Cit., 46, 47.

سعاد ماهر ، منسوجات المتحف القبطى (سبق الإشارة إليه) ص ٨٥ .

Album De L'Exposition D'Art Persian, Cairo 1935, PL. 52.

(٧) Early Islamic Pottery, P. 21.

(٨) A Survey of Persian Art, Op.Cit., Vol. 5, P. 632, 633A, B, 653, D, 643, A, B, 646B, 653, 654, 661, 672.

أما فى التصاوير البيزنطية فقد ظهرت أيضًا الهالة المستديرة حول الرؤوس[١] . وأحيانًا أخرى ظهرت هذه الهالة بهيئة مربعة أو مستطيلة الشكل[٢] . . وعليا لرغم مما يشاع من أن الهالة فى التصاوير المسيحية كانت علامة من علامات التقديس إلا أن «زكى حسن» أشار إلى أن الهالة ظهرت حول رؤوس أشخاص من أعداء المسيحية[٣] إلا أنه يبدو لى أن الهالة كانت تحمل معانى متعددة ، فمثلاً فى الصورة البيزنطية التى يبدو فيها الأشخاص ذو قداسة دينية فإن أكثر هؤلاء الأشخاص مكانة دينية تبدو الهالة حول رؤوسهم مميزة عن الحالة حول رؤوس الأشخاص الآخرين كأن يرسم داخل الهالة صليب، بينما تبدو الهالات حول رؤوس الأشخاص الآخرين خالية منه[٤] . .

أما فى الصور ذات الطابع المدنى فإن الهالة كانت ترسم حول أكثر الأشخاص علوًا فى المكانة[٥] .

وفى العصور التالية بعد العصر الفاطمى ظهرت الهالات المستديرة حول رؤوس الأشخاص والطيور والنباتات مما يدل على أن استعمالها فى التصوير الإسلامى كان لمجرد الزخرفة أو لفت الأنظار[٦] .

وقد أخذت الهالة أشكالاً مختلفة فى العصور المتأخرة فيها الهالة على هيئة لهب ويبدو ذلك بصفة خاصة فى التصوير التركى[٧]

---

(١) Pyzantine Painting, Op>Cit., P. 48, 50, 53, 54, 55, 58.

(٢) Ibid., P. 50, 78.

(٣) زكى حسن ، مدرسة بغداد (سبق الإشارة إليه) ج ١ ، ص ٢٧ .

(٤) Early Islamic Pottery. Op.Cit., P. 51. Fig. 32, 33, 34, 52.

Pyzantine Painting, Op.Cit., P. 116.

(٥) Ibid., P. 62, 63.

(٦) حسن الباشا ، التصوير فى العصور الوسطى (سبق الإشارة إليه) ، ص ١٢٨ .

(٧) Muslim Miniature Painting From The XIII to XIX Century, Op.Cit., P. 67, 83.

الإطار والخلفية والأرضية فى التصاوير الفاطمية

لم تقتصر الصورة الفاطمية على مجرد أشخاص مرسومة تشترك فى موضوع معين فحسب بل كانت هذه الصور فى كثير من الأحيان داخل إطار ، يقف فيه الأشخاص على أرضية وتحيط بهم من الخلف خلفية . .

١- الإطار :

لو استعرضنا النماذج المختلفة للتصاوير الفاطمية سواء أكانت على الورق أو الجدران أو الخزف أو العاج . سوف نجد أن الكثير من مساحات هذه الصور كانت محددة بإطار من الجهات الأربعة . حقيقة أن هناك صور لم تحاط بإطار صريح إلا أن المصور الفاطمى رسملها هذا الإطار بطريقة أو بأخرى . . فنجد عل يالتصاوير الموجودة على الورق إطارات متعددة أبسطها على شكل خط رفيع يحد الصورة من جهاتها الأربع(١) . . وإلى جوار ذلك ، نجد هناك إطارات أكثر تعقيداً مثل الإطار المرسوم على شكل جديلة مؤلفة من خطوط متداخلة بطريقة معقدة وهى أيضًا تحد الصورة من جهاتها الأربع(٢) . وهناك أيضًا إطار على شكل مستطل كبير مقسم بدوره إلى مستطيلات أصغر فى الجوانب وإلى مربعات فى الأركان(٣) وهو إطار يذكرنا بالإطارات العريضة التى انتشرت فى التصاوير الإيرانية والتى ك انت ترسم فى داخله بخلاف الموضوع التصويرى - رسوم طيور وحيوانات ، ويبدو أن هذا الإطار كان من الإطارات المنتشرة فى التصاوير الفاطمية .

أما على الجدران فقد وجدت إطارات متعددة الأشكال وإن كان أكثرها انتشارًا ، الإطار المؤلف من حبات اللؤلؤ التى تحيط بالصورة . . وهذا الإطار كان يأخذ شكل الفراغ المعد للصورة ، ولذا فقد وجد بأشكال متعددة بعضها على هيئة عقد قمته مدببة من أعلى(٤) وبعضها على هيئة عقد مستدير من أعلى أما قاعدته مستقيمة مملوءة بحبات

(١) صورة رقم السجل بمتحف الفنى الإسلامى ١-٤/ ١٥٦١٠ .

(٢) Un Dessin Du XI'Siecle, Op.Cit., PL. I.

(٣) Une Peinture Du XII'Siecle, Op.Cit., PL. I.

(٤) Le Pitture Muslmane, Op.Cit., Figs. 185, 225.

اللؤلؤ أيضًا[١] ، وهناك أيضًا إطار على هيئة مستطيل جزءه العلوى على هيئة نصف دائرة وهذا المستطيل يحصر فى داخله أشكالاً هندسية سداسية الشكل بينها حبات لؤلؤ أيضًا[٢] وتوجد إطارات على هيئة مستطيل إلا أن أركانها تبدو على هيئة أقواس متجاورة وفى داخل جوانب المستطيل نفس الأشكال السداسية وكذلك حبات اللؤلؤ[٣] وهناك إطار على شكل مستدير وفى نفس الوقت مقسم من الداخل على هيئة أقواس[٤] - وهناك أيضًا إطار على هيئة مستطيل عريض جانباه على هيئة أقواس[٥] وإطار على هيئة قوس فى داخله زخرفة من خطوط منكسرة[٦] .

أما على الخزف فتعددت الإطارات أيضًا وأبسطها إطار على هيئة خطين متجاورين ، يحيطان بالصورة ويملأها المصور بمادة البريق المعدنى ، وقد وجد هذا الإطار على كثير من الصحون الفاطمية[٧] .

وهناك إطار آخر على هيئة أسنان المنشار رسمه المصور بحيث يحيط بالصورة كلها ولذا فقد أخذ الشكل المستدير للصحن[٨] . . وهناك إطار أيضًا على هيئة أقواس أو فستونات تحيط بالصورة كلها وأحيانًا نجد هذه الفستونات متجاورة وأحيانًا أخرى نجدها

---

(١) Le Pitture Muslmane, Op.Cit., Figs. 202.

(٢) Le Pitture Muslmane, Op.Cit., Fig. 183.

(٣) Ibid., Fig. 186.

(٤) Ibid., Fig. 204.

(٥) Ibid., Fig. 236.

(٦) Ibid., Fig. 180.

(٧) أطلس الفنون الزخرفية ، ش ٤٢ ، ٤٣ .
Early Islamic Pottery, Op.Cit., PL. 23A, 24A.

(٨) المرجع السابق ، ش ٤٥ ، ٤٧ ، ٥١ .
Early Islamic Pottery, Op.Cit., P. 23A, 27A.

متباعبة ولكن فى تماثل واضح حول الصورة[1] . وبالإضافة للإطارات السابقة على الخزف وجدت إطارات على شكل خطوط منكسرة تشبه تلك الموجودة على الجدران[2] . . وأحيانًا نجد هذه الإطارات المنكسرة تحصر بينها أوراقًا نباتية فاطمية الطراز[3] وهناك إطار على شكل مربع أضلاعه على هيئة أقواس وهو مرسوم بخطوط عريضة محدودة من الداخل بخطوط داكنة تلفت الأنظار أكثر إلى الصورة المرسومة داخلة وإلى جوار هذه الإطارت الأنظار أكثر إلى الصورة المرسومة داخله وإلى جوار هذه الإطارات ذات المستوى الواحد أحاط المصور الفاطمى صورة أحيانًا بأكثر من إطار . فقد أخاط بعض صورة بشريط كثم إطار أعرض مؤلف من أوراق نباتية متجاورة على هيئة شريط مستدير - ثم إطار آخر يحيط بالمنظر كله وهو مؤلف من شريط مستدير داخله أشكال هندسية .

وإذا كانت الإطارات السابقة واضحة فإن المصور الفاطمى كان يلجأ فى بعض الأحيان إلى إحاطة الصورة بأوراق نباتية من الجهات الأربعة بحيث تؤدى هذه الأوراق وظيفة الإطار وهى تحدد الصورة وتلفت النظر إليها وقد ، وجدت هذه الطريقة على نماذج خزفية متعددة وأحيانًا أخرى كان المصور يلجأ إلى استخدام بعض متعلقات الأثاث فى تحديد صورته[4] وأحيانًا كان يرسم الإطار عبارة عن جمل دعائية أو مجرد حروف كتابية .

وأما بالنسبة للعاج فإن الأمر يختلف قليلاً ذلك أن المصور كان يعتمد فى كثير من الأحيان على أن تصاويره كانت داخل حشوات وهذه الحشوات كانت بطبيعتها محدودة من الخارج فأفاريز عريضة ومرتفعة عن مستوى الصور المحفورة[5] . وبالتالى كانت تحل

---

(١) المرجع السابق ، ص ٦١ .

Early Islamic Pottery, Op.Cit., P. 13, 32A.

(٢) المرجع السابق ، ص ٤٤ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٤٨ .

(٤) صحن محفوظ بمتحف فرير بواشنطن رقم السجل ٢٦,٣٠ .

(٥) Die Kunst Des Islam, Op.Cit., 498, 499.

محل الإطار المرسوم فى تصاوير الورق والجدران والخزف هذا بالنسبة لتصاوير العاج المحفورة . . أما بالنسبة للتصاوير المرسومة على العاج فقد أحاطها المصور الفاطمى بأشكال كمختلفة استخدمها كإطارات مثل رسم عقود حول الأشخاص[1] بحيث تحدد هذه العقود الصور من جهات متعددة . .

أما على الخشب فقد اختلف كالأمر بعض الشىء . . إذ أن المصور على الخشب لم يعتمد على الأفاريز التى تحيط بحشواته فحسب بل زخرف هذه الأفاريز بأوراق نباتية متكررة حول صورته بحيث صارت هذه الأفاريز إطارات تحيط بهذه الصور[2] .

ومما سبق يتضح أن المصور الفاطمى أحاط صورة سواء أكانت على الورق أو الجدران أو الخزف أو العاج أو الخشب بإطارات اختلفت من مادة إلى أخرى تبعًا لطبيعتها وتبعًا لشخصيته الفنية .

٢- أرضية الصورة :

يتضح من نماذج التصاوير الفاطمية على المواد المختلفة من ورق وجدران وخزف وعاج أن أرضية الصور على هذه المواد كانت ترسم بأسلوب واحد مع التسليم بطبيعة الحال بالفروق الناتجة عن اختلاف المواد التى يقوم المصور بالرسم عليها من جهة واختلاف طريقة تنفيذ الصورة من جهة أخرى سواء أكانت هذه الطريقة بالرسم أو بالحفر . .

فعل سبيل المثال كانت الأرضية على الورق واضحة المعالم فى كثير من الأحيان ، بمعنى أن المصور كان يرسم أشخاصه دون تحديد للأرضية أسفل هذه الأشخاص بحيث تتلامس مع إطار الصورة وبذلك يكون قد استغنى عن رسم أرضية يقف عيها هؤلاء الأشخاص[3] .

(١) Die Kunst Des Islam, Op.Cit., 494.

(٢) Cat. Ge. Musee Arabe Du Caire, Op.Cit., PL. XIVI, XIVII.

(٣) Un Dessin Du XI'Siecle, Op.Cit., PL. I.

أما بالنسبة للصور الجدارية فكان المصور يرسم الأرضية عبارة عن فرع نباتى يبدأ من أسفل الصورة وتحت أقدام الأشخاص المرسومة فيها وقد تعد هذه الفروع النباتية فتصل إلى مستوى رؤوس الأشخاص أو ترسم قصيرة وأحيانًا تخرج منها أوراق نباتية[١] .

وبالنسبة للتصاوير الموجودة على الخزف فكانت الأرضية فيها محدودة بشكل أوضح منها على الورق والجدران ذلك أن المصور على الخزف كان يرسم أرضية لأشخاصه أعلى من المساحة التى يرسم عليها والتى كانت مستديرة نتيجة لأنها تشكل صحن أو سلطانية وعلى ذلك فإنه كان يرسم أرضية فى الصورة وكانت هذه الأرضية فى كثير من الأحيان عبارة عن فروع نباتية بسيطة متناثرة أسفل الأشخاص المرسومة[٢] .

أما تصاوير العاج فكانت أرضيتها أيضًا واضحة بشكل كملحوظ ذلك أن المصور كان يحفر مجموعة فروع نباتية أسفل الأرض التى يقف عليها الأشخاص فى المنظر التصويرى وكانت هذه الفروع النباتية متصلة بأوراق نباتية متعددة الأشكال[٣] .

٣- خلفية الصورة :

يتضح أيضًا من التصاوير الفاطمية أن الخليفة كانت فى كثير من الأحيان غير واضحة المعالم كما أن المصور فى التصاوير الموجودة على الورق كان يترك الخلفية كما هى دون - إضافة إلى زخرفة إليها .

أما فى النماذج الموجودة على الجدران فكانت ترسم وكأنها امتداد للأرضية أى - امتداد للفرع النباتى الذى كان يرسمه المصور ليعبر به عن الأرضية[٥] وفى بعض النماذج الأخرى كان يرسم الخليفة شكل قمر أو شمس[٦] .

(١) Le Pitture Musulmane, Op.Cit., Fig. 224.

(٢) أطلس الفنون الزخرفية ، ش ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٧ ، ٥٠ .

(٣) Die Kunst Des Islam, Op.Cit., S. 498.

(٤) Le Pitture Musulmane, Op.Cit., Fig. 224.

(٥) أطلس الفنون الزخرفية ، ش ١٢٤ .

(٦) Early Islamic Pottery, Op.Cit., PL. 22B, 23A.

أما بالنسبة للتصاوير الفاطمية على الخزف الخليفة فيها أكثر تنوعًا حيث رسمها المصور ا لفاطمى على بعض النماذج عبارة عن فروع نباتية متماثلة من حيث الشكل مع أشكال الفروع الموجودة فى الأرضية ولكنها من جهة أخرى غير متصلة(١) وفى بعض النماذج ، الأخرى كانت الإرضية عبارة عن نقط مطموسة تتخللها فروع نباتية(٢) . وعلى بعض النماذج كان يضاف إلى الخلفية السابقة شكل لإناء من الأوانى التى كانت تستعمل فى العصر الفاطمى كالأباريق(٣) .

أما الخلفية فى التصاوير الموجودة على العاج فكانت فى كثير من الأحيان عبارة عن فروع نباتية متداخلة هذه الفروع كانت أغلب الأحيان امتداد الأرضية الموجودة أسفل كالأشخاص(٤) . وفى بعض النماذج الأخرى كان المصور يرس، عقود يخرج منها أشخاص وربما ، كان يرمز بهذه العقود إلى مبانى خلف الأشخاص(٥) . وكانت الخلفية فى الزخشاب المصورة عبارة عن فورع نباتية متداخلة خلف مناظر الأشخاص والحيوانات.

ومما سبق يمكن القول بسأن الخلفية والأرضية التى قام المصور الفاطمى يرسمها عل يالورق والجدران والجزف والعاج كانت هذه الخلفيات والأرضيات الأمساس الذى وجده مصور المدرسة العربية فى المخطويات فيما بعد . . ذلك أن المخطويات المصورة فى المدرسة العربية وخاصة فى بداية نشأتها كانت كلها تتعدى مجرد فروع نباتية بسيطة تخرج من الأرض(٥) ، وكانت هذه الطريقة متبعة فى تصاوير العصر الفاطمى .

وكذلك بالنسبة للخلفية ذلك أننا نجد كثيرًا من تصاوير المدرسة العربية كان المصور يعبر فيها عن الخلفية بواسطة رسمه لبعض العقود أو المداخل التى يرمز بها إلى مبانى قائمة فى خلفيات المصور(٦) وهو نفس الأمر الذى وجد فى التصاوير الفاطمية .

(١) أطلس الفنون الزخرفية ، ش ٤٥ .

(٢) المرجع نفسه ، ش ٤٢ .

(٣) Die Kunst Des Islam, Op.Cit., S. 498, 488.

(٤) Ibid., S. 494.

(٥) أطلس الفنون الزخرفية ، ش ٨٦٢ ، ٨٦٣ ، ٨٦٤ .

(٦) أطلس الفنون الزخرفية ، ش ٨٦٩ ، ٨٧٠ .

الأزياء فى التصاوير الفاطمية

رغم أن موضوع الأزياء الرسلامية من الموضوعات ذات الأهمية الكبيرة إلا أنها من الموضوعات التى لم تدرس دراسة وافية . . وقد يكون ذلك بسبب تلف هذه الأزياء مما أدى ، إلى عدم وصول شيء منها إلينا . . ومن هنا فقد فقد الباحثون الوثائق التى يمكن الاعتماد ، عليها فى دراسة موضوع الأزياء . .

إلا أن الصور الفاطمية حفلت بأنواع عديدة من هذه الأزياء سواءً أكانت مما يرتديه الرجال ، أو كانت مما ترتديه النساء . . ومن هنا فإن التصاوير الفاطمية وضحت لى الأشكال المختلفة لبعض الملابس التى استعملها الناس فى العصر الفاطمى ، فقد كانت الملابس إحدى الوسائل التى اعتمد عليها المصور الفاطمى فى تميز أشخاصه ، وإلى أى جنس ينتمون ، وإلى أى طبقة من طبقات المجتمع ينتسبون . . ذلك أنه رسم كل فئة من فئات المجتمع الفاطمى بملابسها الخاصة وهذا نوع من أنواع الواقعية فى التصاوير الفاطمية سواء كانت هذه التصاوير على الورق أو الجدران أو على مواد الفنون التطبيقية الأخرى مثل الخزف والعاج والخشب والنسيج .

فعلى سبيل المثال نجد أن ملابس الرجال قد اختلفت عن ملابس النساء وملابس الرجال من أفراد الطبقة الأرستقراطية تختلف بدورها عن ملابس أفراد الطبقة العامة وكلاهما يختلف عن ملابس الجنود ، ورجال الحرب ، وكل هؤلاء يختلفون فى ملابسهم عن ملابس رجال الدين . هذا بالنسبة للرجال ، أما بالنسبة لملابس النساء نجد نفس الاختلاف ذلك أن ملابس نساء الطبقة الأرستقراطية تختلف عن ملابس العازفات والراقصات . . وسوف ، أحاول دراسة أنواع الملابس السابقة فى الصفحات التالية حسب الترتيب الآتى :

أولاً - غطاء الرأس

ثانيًا : أغطية الجسد .

ثالثًا : ما يلبس فى الأرجل والأقدام .

اولا: اغطية الرأس :

١- العمامة :

يذكر ابن منظور فى تعريف العمامة «أنها اسم لما يعقد على الرأس ويلوى عليه فوق القلنسوة أو بدونها وهى مميزة للرجال على النساء [١] .

ويذكر «دوزى» أن لهـذه الكلمة كمدلولان : الأول يـشير رلى العمامة بـقضها أو قضيفهـا أى الكلوتة ، أو الكلوتـات ، من قطعة القماش المـلفوفة حولها وهذه الـعمامة تدعى كذلك عـمة . والمدلول الثانى يعنى قـطعة القماش وحدها وهى الـتى تلف حول الطاقة الكلوتة أو الطاقيات أو الطواقى[٢] .

وقد عرف العـرب العمامة قبل العـصر الفاطمى . فيذكـر «دوزى» أن الرسول كان يعتم بعمامة معروفة باسم السحاب ، وقد أورثها أو تنازل عنها لعلى[٣] . ومن هنا فقد أصبح ارتداء الـعمامة عادة من عـادات العرب[٤] ، وكانوا يعـتبرونها مظهرًا مـن مظاهر الـسيادة حتى وصفت بأنها تيجان العرب[٥] .

ولم يقتصر ارتداء العمامة عل يالعصر الفاطمى فحسب بل عرفت فى العسور التالية عليه فـى مصر وكان يرتديـها السلطان المـلوكى وكذلك الخلـيفة العباسـى الموجود فى مصر[٦] ، كحتى أنه فـى بعض الأوقات كانت شعارات للـسلطنة[٧] . وكانت العـمائم

(١) ابن منظور ، لسان العرب (سبق الإشارة إليه) ، ص ٢٢٤ .
(٢) دوزى أربنهارت ، المعجم المنصل بسماء الملابـس عند العرب (ترجمة أكرم فاضل بغداد / ١٩٧١ س ٢٥٠ .
(٣) المرجع نفسه ، ص ٢٥١ .
(٤) الجاحظ (أبو عـثمان عمرو بن بـحر) البيان والتـبيين (مطبعة لجـنة التأليف والـترجمة والنشـر ، القاهرة ١٩٥٠) ، ط١ ، ج ٣ ، ص ١٠٠ .
(٥) ابن منظور ، المرجع الـسابق ، ج ١ ، ص ٤٢٥ .
(٦) ماير (ل.أ) ، الملابس المملوكية (ترجمة صالح الشيتـى) الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٢ ، ص ٣ .
(٧) ماير (ل.أ) ، الملاس المملوكية (سبق الإشارة إليه) ص ٢٩ .

كذلك فى العسر المملوكى مما يميز طائفة رجال الدين وكانوا يعرفون بأرباب العمائم أو المتعممون[1] .

وإذا كعقدنا مقارنة بين التصاوير الفاطمية وبين النصوص السابقة لندرك العلاقة بينهما سوف نجد أن العمامة الفاطمية كانت متنوعة الأشكال : فهى أحيانًا تعقد على الرأس فقط وأحيانًا أخرى كان يتدلى منها أجزاء على الظهر وكانت فى أحيان أخى تنتهى بجزء صغير يتدلى خلف الرأس . ومن ناحية أخرى فقد وجدت العمامة فى التصاوير الفاطمية التى تمثل موضوعات تتعلق بأفراد الطبقة الأرستقراطية[2] ، التى تتعلق بأفراد الطبقة الشعبية والموضوعات التى تتعلق بأفراد الطبقة الشعبية[3] ، وكذلك التى تتعلق برجال الجيش[4] . . وقد أشار كل من «ابن منظور» و «دوزى» إلى عدم استعمالها للنساء ، فقد ذكر «ابن منظور» أنها مميزة للرجال على النساء[5] ، أما «دوزى» فيقول يجب الحذر من التفيكر بيبق استعمال النساء للعمامة فإن هذا الإكليل خاص بالرجال وحدهم[6] .

---

(١) المرجع نفسه ، ص ٨٩ .

(٢) زكى حسن ، كنوز الفاطميين (سبق الإشارة إليه) لوحة ٥ .

Le Pitture Musulmane, Op.Cit., Fig. 250, 227.

Arab Painting, Op.Cit., P. 54.

أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير ، أشكال ٤٣ ، ٤٥ ص ١٣ .

La Céramique Egyptienne, Op.Cit., P. 47, 49.

Early Islamic Pottery, Op.Cit., Fig. 27A, 26A.

Die Kunst Des Islam, Op.Cit., S. 498, 499.

The World of Islam, Op.Cit., PL. 29.

فكر وصور ، عدد خاص بألفية القاهرة ، ص ٧ ، ١٦ ، ١٧ .

Cat. Gen., Du Musee Arabe Du Caire, Op.Cit., PL. L, LII.

(٣) Arab Painting, Op.Cit., P. 54.

Early Islamic Pottery, Op.Cit., PL. 27B.

مجموعة مؤلفين ، القاهرة فنونها ، وتاريخها ، وآثارها ، (سبق الإشارة إليه) ش ١٩ .

(٤) أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير ، ش ٢ ، ٨ ، ص ٢٩١ .

(٥) ابن منظور ، لسان العرب ، (سبق الإشارة إليه) ج ١٢ ، ص ٢٢٤ .

(٦) دوزى ، المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب (سبق الإشارة إليه) ص ٢٥٤ .

كما أن «مايلر» قد أشــار إلى عمائم النسـاء وكانت مثار نـقد وجدل شديدين ورغم أنه يم يعترف فى أغلب الأحيان بارتداء النسـاء لها إلا أن الطريقة العنيفة التى هاجم بها رجال الدين النســاء اللاتى يلبسن العمائـم يستدل منها بوضوح تام عـلى وجود مثل هذا الزى للنساء[1] إلا أننى بالبحث فى التصاوير الفاطـمية وجدت العمامة على رأس النسـاء أيضًا ومما يؤكد استعمالها بالنسبة لهن ما أشار إليه «المقريزى» من أن خزائن رشيدة ابنة المعز المتوفية سنة ٤٤٣هـ - سنة ١٠٥١م قد وجـدت بها عمامات مرصعة بالجواهر[2] إلا أنه يبدو لى أن عمامات النساء كانت تختلف بعض الشىء عن عمامات الرجال .

وقد عبر المصور الـفاطمى عن الأشكال السابقـة للعمامات بعدة طرق اختـلفت تبعًا لاختلاق المادة التى يصور عليها وكذلك التى يصور بها . فهو على الورق يرسم العمامة بلون واحد غالبًا ما يكون داكن على أرضية الـورق التى غالبًا ما تكون بيضاء . أما على الجدران فقد صور العمامة على أرضية بيضاء بينما غبر عن طياتها بواسطة خطوط كبريشة رفيعة الشعيـرات رسم بعض الخطوط أفقية وبعضها رأسيـة ، وأحيانًا أخرى كان يرسم المعمامة كلها بلون واحد بينما يعبر عن الطيات بواسطة خطوط رفيعة متداخلة بلون مغاير للون العمامة .

أما على الخزف فكانت وسيلة المصور قريبة مـن الوسائل السابقة فهو يرسم العمامة بلون واحد وهو لون البريق المعدنى فى الغالب ثم يحز خطوطًا رأسية وأفقية على البريق المعدنى ليـصل إلى لون البطانة التى كـانت فى الغالب أما بيضاء أو زبـدية اللون وهذا التباين بين لون البطانة ولو البريق هو الذى يعطينا إحساسًا كبتعدد طيات العمامة .

أما على العاج فقد كان المصور الفاطمـى يحدد الجزء المخصص للعمامة فوق الرأس كثم يحز على هذا الجزء بواسطة آلة رفيعـة خطوطًا رأسية وخطوطًا أفقية مائلة ، وكانت عذه الخطوط فى بعض الأحيان فى مستـوى واحد من الحفر وكانت فى أحيان أخرى فى أكثر من مستوى وهذا التباين فى مستويات الحفره والوسيلة التى لجأ إليها المصور لإظهار الإحساس بالتـجسيم فى شكل العـمامة وتعدد طياتهـا . ولو عقدنا مقارنة بـين العمائم

(١) ماير ، الملابس المملوكية (سبق الإشارة إليه) ص ١٢٦ ، ١٢٧ .

(٢) المقريزى ، الخطط (سبق الإشارة إليه) ج١ ، ص ٤١٥ .

الفاطمية والعمائم المعاصرة لها فى إيران من خلال التصاوير سوف نجد أن العمامة الإيرانية رسمت بأسلوب زخرفى يختلف عن الطريقة الواقعية التى رسم بها المصور الفاطمى العمامة[1] ، أو من جهة أخرى فإن الكثير من تصاوير العمائم الفاطمية وجدت فى تصاوير المدرسة العربية وخاصة فى مصر المملوكية[2] .

٢- القلنسوة :

يذكر «الكرملى» أن القلنسوة هى لباس مستدير مبطن من الداخل على الرأس[3] - ويشير «دوزى» إلى إلى أن كلمة «قلنسوة» لم يذكرها أى رحالة أو ربى قدر له أن يزور الشرق ، فى أية حقبة من الزمن[4] ، ويرى أن هذه الكلمة ربما كانت تدل على الطاقية أو الكلوتة ، التى توضح تحت العمامة[5] .

وقد وجدت القلانس منذ فترة طويلة قبل العصر الفاطمى فيذكر أن الخليفة «هشام ابن عبد الملك» كان فى طريقه للحج ووقفت له حنين بظهر الكوفة ومعه عود وزامر له وعليه قلنسوة طويلة[6] .

وفى العصر العباسى أمر «أبو جعفر المنصور» أصحابه بلبس القلانس الطوال[7] ويذكر «ماير» أن الكلوتة فى العصر الأيوبى كانت معروفة . كما يشير إلى أن الكلوتة كانت رزمز للأستقراطية العسكرية فى العصر المملوكى[8] .

وبالنسبة للتصاوير الفاطمية فإن القلنسوة وردت تارة بمفردها[9] ، تارة أخرى أسفل

(١) A Survey of Persian Art, Op.Cit., P. 632-633A, 646.

(٢) Arab Painting, Op.Cit., P. 79.

(٣) الكرملى ، بعض الإصطلاحات اليونانية فى اللغة العربية ، مجلة المجمع العلمى العربى مجلد ١٨ ، ١٩٤٧ ، ص ٣٠٧-٣١٠ .

(٤) دوزى ، المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب (سبق الإشارة إليه) ص ٢٩٥ .

(٥) المرجع نفسه ص ٢٩٩ .

(٦) الأصفهانى ، الأغانى ، ج٢ ، ص ٣٤٢ .

(٧) المرجع نفسه ، جـ ١ ، ص ٢١٦ .

(٨) مايره الملابس المملوكية (سبق الإشارة إليه) ص ٥٧ .

(٩) The Islamic Book, Op.Cit., Fig. 4.

العمامة[1] ، ومن الملاحظ أيضًا أنها وردت فى التصاوير ذات الموضوعات الأرستقراطية وكذلك تلك التى تمثل الموضوعات ذات الطابع الشعبى ، وأيضًا على رسوم الفرسان . . وقد رسمها المصور الفاطمى على الورق على هيئة غطاء رأس مدبب من أعلى بعض الشىء[2] وعلى الجدران أظهر المصور الجزء المدبب منها أعلى العمامة[3] .

وقد ظهرت القلانس أيضًا على العاج فى شكلها المدبب أسفل ما يشبه العمامة[4] ، وقد ظهرت أيضًا فى التصاوير المنسوبة للمدرسة العربية فوق رؤوس الطبقات المختلفة[5].

٣- التاج

يذكر «دوزى» أن كلمة تاج عند الفرس تنطبق على نوع خاص من أغطية الرأس للزينة[6] ويذكر أيضًا أن التاج عبارة عن طاقية عالية لها هيئة خاصة وهو يستعمل فى بلاد فارس وبه يتوج الملك نفسه . .

أما أعيان المملكة فإنهم يتزينون به فى أعظم الأعياد الرسمية بحضور الملك وهو منسوج من الصوف المكفف بالذهب[7] ، وتحف به صفوف من المجوهرات والأحجار الكريمة ويشير زكى حسن إلى أن العرب نقلوه عن الإيرانيين فى الجاهلية الذين كانوا كيمنحونه أحيانًا للمشمولين ، بحمايتهم من أفراد العرب كبعض ملوك اللحمين[8] . . وقد وصلنا التاج فى التصاوير الفاطمية على الورق[9] ،

(١) Le Pitture Musulmane, Op.Cit., Fig. 227, 207.

(٢) The Islamic Book, Op.Cit., Fig. 4.

(٣) Le Pitture Musulmane, Op.Cit., Fig. 227, 207.

(٤) The World of Islam, Op.Cit., P. 29.

(٥) Arab Painting, Op.Cit., P. III, P. 27, P. 82.

(٦) دوزى ، المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب (سبق الإشارة إليه) ص ٨٦ .

(٧) المرجع نفسه ، ص ٨٧ .

(٨) زكى حسن ، كنوز الفاطميين ، (سبق الإشارة إليه) ص ٩٨ .

(٩) ذكى حسن ، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير (سبق الإشارة إليه) ص ٨٥٤ ، ص ٢٩٧ .

الخزف[١] ، وكذلك العاج[٢] .. هذا من جهة أخرى وصلنا فوق رؤوس ا لرجال والنساء من أفراد الطبقة الأرستقراطية وقد رسمه المصور على مواده المختلفة بطريقة واحدة إلا أن الاختلاف كان فى شكل الجزء العلوى من التاج فقد كان ينتهى أحيانًا من أعلى بأجزاء مدببه وأحيانًا أخرى كان ينتهى بما يشبه القبة التى يعلوها جزء مستدير يشبه الكرة .. أما طريقة الرسم فكانت واحدة إذ أن المصور كان يعبر عن أجزاء التاج المختلفة بواسطة الخطوط . وإذا قارنا شكل التاج الفاطمى والتاج الإيرانى المعاصر من خلال التصاوير سوف نجد التاج الفاطمى كان أكثر واقعية وقربًا من الطبيعة من التاج الإيرانى الذى كان يبدو أقرب إلى الشكل الزخرفى[٣] . أما التاج البيزنطى فكان أكثر بخامة وتعبيرًا عن الثراء ولم يكن يرتديه صاحبه باستمرار وذلك لأن البيزنطيين كانوا باستمرار عراة الرأس فى تصاويرهم وكانوا يرتدون فى معظم الأحيان شبكة بسيطة شأنهم شأن الأغريق والرومان ، وكان الامبراطور يرتدى شبكة مزركشة أما التاج فكان يرتديه فى المناسبات وكان هذا التاج مرصعًا بالجواهر على حافته اللؤلؤ وكانت ، ترتديه النساء أيضًا كما يتضح من التصاوير البيزنطية[٤] .

٤- الطاقية :

يذكر «دوزى» أنها تعنى كلوتة صغيرة تلبس تحت العمامة ولعلها من أصل فارسى[٥] وهى فى الفارسية تعنى نوع من العصابات توضع على الرأس. وقد وصلنا من العصر الفاطمى على تصويره تمثل اثنين من أفراد الطبقة الشعبية يلعبان رياضة التحطيب، ولم تصلنا هذه الطاقية على التصاوير ذات الموضوعات الأرستقراطية مما يؤكد ما قاله «ماير» من أن الطبقات الدنيا كانت تلبس الطاقية دون استعمال شىء آخر معها[٦] .

(١) زكى حسن ، تحف جديدة من الخزف ذى البريق المعدنى (سبق الإشارة إليه) ص ٩٩ لوحة ٣ ، ش ٥٨ . عبد الرؤوف على يوسف ، خزافون من العصر الفاطمى (سبق الإشارة إليه) ص ٢٨١٤ ، ش ٦١ معرض الفن الإسلامى (سبق الإشارة إليه) لوحة ٢٤ .

(٢) Die Kunst Des Islam, Op.Cit., S. 494.

(٣) A Survey of Persian Art, Op.Cit., P. 631, 687, 721.

(٤) Pyzantine Painting, Op.Cit., P. 62, 63, 25, 98, 91, 101.

(٥) دوزى ، المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب (سبق الإشارة إليه) ص ٢٣٠ .

(٦) ماير ، الملابس المملوكية (سبق الإشارة إليه) ص ٩٠ .

٥- الخمار :

يشير «دوزى» إلى أنــه لا يعرف تفسير هذه الكــلمة فيما طالعه مــن مصادر وكتب الرحالة[١] ، إلا أنه فيما يبدو عبارة عن غطاء تغطى به المرأة رأسها ويلتف حول عنقها. كما أنه أشار إلى العصا على أنها ضرب من الخمار للمرأة على هيئة يشبكها البدو حول الأكتاف[٢] كما أشار إلى المعقب وهو يعنى خمار امرأة أيضًا[٣] . وقد وصلنا هذا الغطاء على تصاوير العاج[٤] بصفة خاصة فــى منظر لراقصة ترتدى الخمار فــوق رأسها ويلتف حول عنقها .

ثالثا - أردية تغطى الجسد :

١- القميص :

ذكر «دوزى» أن الشرقيين يلبسون القميص فوق السروال وليس تحت السروال ويشير إلى أنه كان يعمل فى مصر من التيل أو الـكتان أو القطن أو الشاش الموصلى أو الحرير أو من الحريــر والقطن المخطــين . . أما عن هيئــة القميــص فذكر أن له كمــان واسعان يهبطان إلى المعصم ويتدلى الـقميص إلى منتصف الساقين[٥] . ويقول أيضًا أنــه أحيانًا كان مفتوحًا من الأمام حتى سرة البطن[٦] .

وأشار «ماير» إليه على أنــه من الملابس التى ترتديها بها أفراد الطــبقة الأرستقراطية العسكرية فى العصر المملوكى[٧] ، وقد وصلنا القميص على التــصاوير الفاطمية المختلفة على الورق[٨] . والخزف[٩] .

(١) دوزى ، المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب (سبق الإشارة إليه) ص ١٣٩-١٤٠ .
(٢) المرجع نفسه ، ص ٢٤٨ . (٣) المرجع نفسه ، ص ٢٤٩ .
(٤) Die Kunst Des Islam, Op.Cit., S. 498.
(٥) دوزى ، المرجع السابق ، ص ٣٠٠ .
(٦) المرجع نفسه ، ص ٣٠١ .
(٧) ماير ، الملابس المملوكية (سبق الإشارة إليه) ص ٣٩ .
(٨) زكى حسن ، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير (سبق الإشارة إليه) ش ٨٥٥٦ .
(٩) La Céramique Egyptianne, Op.Cit., P. 52.

السروال :

يذكر «دوزى» أن السروال مشتق من الكلمة الفارسية (شلوار)[1] وكانت مستعملة منذ العهود الإسلامية الأولى ، وقد ذكر أيضًا أن النبى ﷺ قد حرم على من يحج إلى مكة ارتداء السراويل وحل محلها الإزار[2] . ويبدو أن السروال كان يستعمل للرجال والنساء ذلك أن «ماير» قد ذكر أنه كان من الممكن التعرف على النساء الساقطات من ملبسهن الذى كان يعتمد فى أكثر أجزائه وضوحًا على ت لك السراويل الحمراء[3] . وقد وصلنا السروال فى التصاوير الفاطمية بأشكال مختلفة متعددة فهو تارة ضيقًا محبوكًا يصل إلى القدم[4] ، وتارة أخرى واسعًا[5] .

التبان :

يذكر «دوزى» هذه الكلمة ليست سوى تحريف للكلمة الفارسية «ثبان» التى تعنى سراويل من الجلد يستعملها المصارعون كما تعنى سراويل كمن الجلد يرتديها الملاحون[6] . وقد وصلتنا هذه التباين على تصاوير فاطمية تمثل بعض موضوعات العنف مثل الحرب[7] ، والمصارعة[8] .

القباء :

ذكر «دوزى» أن القباء عبارة عن لباس خارجى للرجال فارسى الأصل ووصف

---

(١) دوزى ، المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب (سبق الإشارة إليه) ص ١٦٨ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٦٨ .

المقريزى ، الخطط ج ٢ ، (سبق الإشارة إليه) ص ٩٦ .

(٣) ماير ، المرجع السابق ، ص ١٢٩ .

(٤) زكى حسن ، المرجع السابق ، ش ٨٥٢ ص ٢٩١ ، ش ٨٥٤ ، ش ٥٠ ، ص ١٥ .

(٥) دوزى ، المرجع السابق ، ص ٨٠ ، ٨١ .

(٦) زكى حسن ، المرجع السابق ، ص ٨٥٣ .

(٧) Arab Painting, Op.Cit., P. 55.

(٨) دوزى ، معجم الملابس (سبق الإشارة إليه) ص ٢٨٥ .

الأقبية بقولة أنهـا عادة مقفلة من الأمام ومقورة تمام التقويـر فى موضع الرقبة[1] ، وذكر أيضًا أن صفات القباء أنـه واسع من أسفل شديد الضيق من أعلـى «وقد وصف ماير» القباء بأنه ثـوم ذا أكمـام ضيقة وأنه كان مـن لباس الخلفاء[2] ، وأيضًا كن مـن لباس الأرستقراطية العسكريـة فى العصر المملوكى[3] وقد وصلنا القباء فى الـتصاوير الفاطمية على المواد المختلفة من ورق[4] ، وكذلك التصاوير الجدارية[5] ، وعلى تصاوير الخزف[6] وعلى التصاوير الموجودة على العاج[7] .

الجلباب :

يذكر «دوزى» أن كلمة جلباب استعملت فى عبارة للبخارى مرادفًا لكلمة إزار[8] .

ويذكر «أبـى منظور» أن الجلـباب رداء تغطى به المـرأة رأسها وصدرها أو تجـلل به جميع جسمها[9] ، ويشير «ذوزى» إلى أن الجلبـاب هو الملحفة الهائلة التى يـلتحف بها النساء فى الشرق مـن الرأس إلى القدمين حين يريدون الخروج من منـازلهن وربما كانت هذه الكلمة مرادفة لكلمة ثوب وكذلك السبلة[10] . .

(١) ماير ، الملابس المملوكية (سبق الإشارة إليه) ص ٢٥ .

(٢) المرجع نفسه ، ص ٢٥ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ٣٩ .

(٤) زكى حسن ، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير (سبق الإشارة إليه) ش ٨٥٤ ، ص ٢٩٢ .

(٥) Le Pitture Musulmane, Op.Cit., Fig. 180, 183, 186, 202, 204, 227.

(٦) زكى حسن المرجع السابق ، ش ٤٤ .

عبد الرؤوف على يوسف ، خزافون من العصر الفاطمى (سبق الإشارة إليه) ص ٢٤ ، ش ١٦ .

La Céramique Musulmane, Op.Cit., Pl. XXX, Fig. 3.

(٧) Die Kunst Des Islam, Op.Cit., S. 468.

(٨) دوزى ، الالمرجع السابق ، ص ١٠٢ .

(٩) ابن منظور ، لسان العرب (سبق الإشارة إليه) ج١ ، ص ٢٧٣ .

(١٠) دوزى ، معجم الملابس (سبق الإشارة إليه) ص ٩٠ ، ١٦٥ .

وقد وصلنا الجلباب بالأوصاف السابقة على كثير من التصاوير الفاطمية على المواد المختلفة[١] .

الجبة :

أشار «دوزى» إلى أن الجبة عرفت على عهد النبى وأن الرسول نفسه كان يرتديها[٢] هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن الجبة كانت معروفة أيضًا لدي المصريين[٣] . ويعرف ابن سيدة «الجبة فيقول» هى ضرب من مقطعات الثياب وهى لباس واسع مخيط تشمل الجسم كله وتجمعه فيها ، ولا تغطى الرأس[٤] ، ولقد أشار «ماير» إلى أن الجبة هى إحدى شعارات السلطنة فى العصر المملوكى[٥] .

وقد وصلتنا الجبة فى التصاوير الفاطمية على الخزف حيث نراها تارة ضيقة الأكمام تحيط هذه الأكمام باليد فلا يظهر منها أى أثر للطيات[٦] وأحيانًا نراها واسعة الأكمام لها طيات كثيرة[٧] ويبدو أن هذه الجبات كانت ترتديها النساء والرجال على السواء . .

النطاق :

يقول «ابن منظور» النطاق ما تشده المرأة على وسطها[٨] . ويشير «دوزى» إلى قصة أسماء بنت أبى بكر ، ولماذا سميت ذات النطاقين[٩] ، وقد يكون النطاق هو الحزام ،

(١) Le Pitture Musulmane, Op.Cit., Fig. 213.
The World of Islam, Op.Cit., P. 29.

(٢) دوزى المرجع السابق ، ص ٩٢ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ٩٣ .

(٤) ابن سيدة المخصص (سبق الإشارة إليه) ج٤ ، ص ٣٦ .

(٥) ماير ، الملابس المملوكية (سبق الإشارة إليه) ص ٢٩ .

(٦) صحن من الخزف ذى البريق المعدنى مخفوظ بمحتف الآثار ، رقم السجل ١٩٢٩ .

(٧) Islamic Pottery, Op.Cit., Pl. XXXVIII, A.

(٨) ابن منظور ، لسان العرب (سبق الإشارة إليه) ج١٠ ، ص ٣٥٤ .

(٩) دوزى ، معجم الملابس (سبق الإشارة إليه) ص ٣٤٠ .

وقد أشار «دوزى» إلى أن الحزام هـو الزناد الذى يشده الجال فوق القفـطان والذى تشده النسـاء فوق الأنطارى[(١)] ويكون هذا النطاق أو الحزام رفيعًا فى الوسط وينتهى فى الأغلب بعقدة ويتدلى طرفاه من الأمام أو على الجانـب وقد وصلنا النطاق و الحزام على تصاوير فاطمية متعددة على الجدران[(٢)] وكذلك التصاويـر الموجودة على الخزف[(٣)] ، والتصاوير الموجودة على العاج[(٤)] .

الوشاح :

يذكر «دوزى» أن الوشاح هو منطقة عريضة كمن الجلد مزركش بالأحجار الكريمة ، ويشير فى عبارة أخرى شـرحًا للكلمية وشاحين أنهما قلادتين تتـوشح بهما المرأة ترسل أحدهمنا على جانبها الأيمن والآخر الأيسر . وتذهب المعاجم العربةي إلى أن هذا النوع من الحزام لا تتمنـطق به النسـاء[(٦)] . وقد وصلنا الـوشاح فى كثير من التصاويـر بعضـها يمثل رجال والبعض كالآخر يمثل نساء[(٧)] .

ثالثا : مايلبس فى الأرجل والأقدام

الجوارب :

يذكر «دوزى» أن هـذه الكلمـة على لفافـة الرجل ، وذكر أيضًا الـشرقيين يـلفون

(١) دوزى ، معجم الملابس (سبق الإشارة إليه) ص ١١٥ .

(٢) Le Pitture Musulmane, Op.Cit., Figs. 176, 224.

(٣) صحن محفوظ بمتحف كلية الآثار ، رقم السجل ١٩٣٩ .

(٤) Die Kunst Des Islam, S. 499.

The World of Islam, P. 20.

(٥) دوزى ، المرجع السابق ، ص ١٤٦ .

(٦) المرجع نفسه ، ص ٣٤٧ .

(٧) زكى حسن ، كنوز الفاطميين (سبق الإشارة إليه (لوحة

صحن بمتحف كلية الآثار ، رقم السجل ١٩٣٩ .

Le Pitture Musulmane, Op.Cit., Figs. 220, 279.

Die Kunst Das Islam, Op.Cit., P. 468.

أقدامهم وسيقانهم بخرق صوفية كبيرة وفوق هـذه اللفافات يلبسون خفافهم الواسعة وقد نقل ك«ذوزى» عن ابن بطوطة أن المسلمين كانوا يرتدون من الجوارب حين يطوفون حول الكعبة لحماية أقـدامهم من الحرارة اللاهبة(١) . وقد وصلنـا هذا الجورب على التـصاوير الفاطية ونراه فى صورة على الخزف(٢) وصورة أخرى على العاج(٣) .

الخف :

ذكر «ذوزى» أن الخفاف كانت معروفة فى عهد النبى محمد وأن الرسـول (ص) كان يلبس الخفاف وكانـت الخفاف من جهة أخرى تلبس قديمًا فى مصر قـبل الرجال والنساء كعلى حدسوا(٤) ويبدو أن الخف قد سمى كـذلك لخفته كوهو بصفة عامة يـحيط بالقدم كلها . .

وفى العصر الفاطمى نجد أن الحاكم بأمر الله يمنع الخفافين من عمل الأخفاف للنساء حتى لا يستطيعن الخروج(٥) ، وذكر «ماير» أن الخف كان من أحذية النساء وكان يصنع من جلد ملون وكـان يلبس فوق حذاء صغير يطلق عـليه اسم (سرموزة)(٦) وكان يوجد خف يلبـس فى الشوارع يطلق علـيه اسم مداس(٧) . وقد وصلـتنا صورة الأخـفاف من خلال التصاويـر الفاطمية على الورق فـى رسم يمثل جنديين أحدهـم يلبس الخف(٨) . ويبدو أن الخف كان لباس الطبقة العسكرية فى العصر المملوكى(٩) ، كما وصلتنا الخفاف على تـصاوير الخزف فقـد وجدنا على صورة تمـثل أحد العازفـين الجالسين وفى قـدميه

(١) دوزى ، معجم الملابس ، (سبق الإشارة إليه) ص ١٠٩ .

(٢) Early Islamic Pottery, Op.Cit., Fig. 26A.

(٣) Die Kunst Des Islam, Op.Cit., S468.

(٤) للوزى ، معجم الملابس (سبق الإشارة إليه) ص ١٢٧ .

(٥) حسن إبراهيم ، الفاطميون فى مصر (سبق الإشارة إليه) ص ٢٢٧ .

(٦) ماير ، الملابس المملوكية (سبق الإشارة إليه) ص ١٢٩ .

(٧) المرجع نفسه ، ص ١٢٩ .

(٨) زكى حسن ، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير (سبق الإشارة إليه) ش ٨٥٢ .

(٩) ماير ، الملابس السلوكية (سبق الإشارة إليه) ص ٦٣ .

خف[1] ، ونجده أيضًا على قطعة من الخزف عليها بقايا شخص يلبس فى قدميه خف[2] .

الحذاء :

لم يذكر «ذوزى» عن الحذاء شيء إلا أن «ماير» ذكر أن الحذاء نوع من الأخهفاف ذو رقبة طويلة وكان أحيانًا له أربطة مكففة ، ويذكر أنه كان من المعتاد ارتداء حذاء فوق الخف كان يطلق ليه اسم «شعمان» . وهناك أيضًا حذاء أكثر ثقلاً من الخف يطلق عليه اسم «ترحيل أو مركوب» وقد وصلنا على التصاوير الفاطمية أنواع من الأحذية بعضها طويل يصل إلى الساق وقد رأيناها على تصاوير الخزف[3] ، والعاج[4] .

زخارف الملابس

تنوعت طريقة زخرفة الملابس فى التصاوير الفاطمية تنوعًا كبيرًا ، ويمكن تحديدها بأربعة طرق : منها تغطية الملابس بواسطة تكرار وحدة زخرفية على طول الرداء وقد تكون هذه الوحدة الزخرفية هندسية[5] ، وقد تكون نباتية[6] ، وقد تكون هذه الوحدة صورة لكائن حى مكرر[7] .

والطريقة الثانية هى زخرفة الملابس بالزخرفة المعروفة باسم الأرابسك[8] ، وهناك طريقة ثالثة وتبدو فى زخرفة الملابس بواسطة خطوط مناسبة تشع من مركز تجمع

(١) زكى حسن ، المرجع السابق ، ش ٤٥ ، ص ١٣ .

(٢) قطعة من مخازن الفسطاط ، تنشر لأول مرة .

(٣) Le Céramique Egyptienne, Op.Cit., P. 52.

(٤) Die Kunst Des Islam, Op.Cit., S. 494.

(٥) زكى حسن ، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير (سبق الإشارة إليه) ش ٨٥٢ ، ص ٢٩١ ، ٨٢٤ ، ص ٢٧٨ .

(٦) Die Kunst Des Islam, Op.Cit., S. 498, 499.

(٧) معرض الفن الإسلامى (سبق الإشارة إليه) لوحة ٢٤ .

(٨) Early Islamic Pottery, Op.Cit., Fig. 26B.

زكى حسن ، المرجع السابق ، ش ٤١٢ ، ص ٤٣ .

واحد[1] وهناك أيضًا العديد من تصاوير الملابس التى تبدو بشكلها الطبيعى دون زخرفة محدودة[2] .

ومن المعروف أن هذه الطرق فى الزخرفة وجد لها ما يماثلها فى تصاوير سامرا ، فنجد الخطوط التى تشبه دوائر المياه المنكسرة[3] . كما نجد الخطوط المناسبة فى مكان واحد[4] وأحيانًا نجد العنصر المكرر فى طول الثوب[5] .

أما بالنسبة للملابس السلجوقية فقد وجد أيضًا بها أساليب متعددة من زخرفة الملابس فنجد العنصر المكرر فى طول الثوب[6] ، كما نجد زخرفة الملابس بواسطة الوحدات الهندسية[7] ونجد أيضًا زخرفة الملابس بواسطة الزخرفة الإسلامية المعروفة باسم الأرابسك[8] .

أما بالنسبة لزخرفة الملابس فى التصاوير البيزنطية فنجد أن أغلبها مرسوم بطريقة طبيعية يعتمد فيها المصور على تباين الألوان فى الثوب بطريقة زخرفية[9] وإن كان أحيانًا يزخرف الثوب - بواسطة عنصر واحد مكرر على طول الثوب[10] ، كما وجد أيضًا

---

(١) Early Islamic Pottery, Op.Cit., PL. 26A.
La Céramique Egyptienne, Op.Cit., P. 46.
Ibid., P. 55, 56.
La Céramique Musulmane, Op.Cit., PL. X, 6, PLXXX3, PL. XXXII, 5.

(٢) Early Islamic Pottery, Op.Cit., PL. 27A.
La Céramique Musulmane, Op.Cit., PL. XI 7, PL. XII3.
Le Pitture Musulmane, Op.Cit., Fig. 257.
La Céramique Egyptienne, Op.Cit., P. 50, 51, 46B.

(٣) زكى حسن ، المرجع السابق ، ش ١٤٤ ، ص ١٣ ، ش ٥٠ ، ص ١٥ ، ش ٦٢ ، ص ١٨ .

(٤) زكى حسن ، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير ، (سبق الإشارة إليه) ش ٨١٢ ، ص ٢٧٥ .

(٥) المرجع نفسه ، ش ٨١٣ ، ص ٢٧٥ .

(٦) المرجع نفسه ، ص ٨١٥ ، ٨١٧ ، ٨١٨ ، ص ٢٧٦ .

(٧) A Survey of Persian Art., Op.Cit., P. 659.

(٨) Ibid., P. 651, 652.

(٩) Ibid., P. 653.

(١٠) Pyzantine Painting, Op. Cit., P. 58.

أسلوب الزخرفة يبدو عن طريق خطوط تبدأ من مكان واحد[١] .

الحلى :

عرف المصريون الحلى منذ زمن بعيد ولا يزال يوجد منها أنواع تنطق بمهارة الفنانين المصريين القدماء[٢] . . وقد ذكر المقريزى فى حديثه عن خزائن الجواهر الفاطمية : الخواتم الذهبية - ذات الفصوص الزمرد والياقوت مما لم يستطع خبراء الجواهر فى تلك الفترة أن يقدرو قيمته[٣] .

كما تحدثنا عن سوق القفصيات بصفة الجمع والتصغير كأنه جمع قفيص فإنه كان معد لجلوس أناس على تخوت تجاه شبابيك فيها الطرائف من الخواتم والفصوص وأساور النسوة وخلاخلهن وغير ذلك[٤] .

ومما يزيد فى أهمية محاولة دراسة الحلى الفاطمية من خلال التصاوير ، أن النماذج التى وصلت إلينا من الحلى الإسلامية نادرة جداً ، ولعل السر فى ذلك أن الحلى غالبًا كانت معه المعادن النفيسة التى كانت تصهر ويعاد سكها عندما يتقادم بها العهد فضلاً عن قيمتها المادية التى تبعث على التصرف فيا وما أكثر الأوقات التى ساد فيها القحط واضطرب فيها الأمن فى العصر الفاطمى[٥] .

ومن التصاوير التى وردت فيها أشكال الحلى حول رقبة شيدة ، فى تصويره عل يالورق ترجع إلى العصر الفاطمى وهى على شكل دائرة معدنية تنتهى من الأمام بشكل زخرفى . . وقد وجدت نماذج لهذه القطعة محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة .

ووردت صورة أخرى لعقد مؤلف فمن فصوص من الأحجار الكريمة وبالإضافة إلى الحلى حول الرقبة فإن هناك قطع من الحلى التى تزيد الأذن وأبسط نموذج له هو القرط

---

(١) Pyzantine Painting, Op. Cit., P. 48, 50.

(٢) أحمد ممدوح حمدى ، معدات التجميل بمتحف الفن الإسلامى ، القاهرة ، ١٩٥٢ ، ص ١١٩ .

(٣) المقريزى ، الخطط (سبق الإشارة إليه) ج١ ، ص ٤١٤ .

(٤) المقريزى ، الخطط (سبق الإشارة إليه) ج ٢ ، ص ٩٧ .

(٥) أحمد ممدوح حمدى ، معدات التجميل ، متحف الفن الإسلامى (سبق الإشارة إليه) ، ص ١٢٠ .

المستدير الشكل الموضوع فى الأذن . . ويبدو أن هذا النوع من الأقراط كان يستعمل بالنسبة للرجال والنساء[1] . .

وإذا قارنا بين أشكال الحلى الفاطمية ، وأشكال الحلى الموجودة فى التصاوير مامرا سوف - نلاحظ أن الأقراط المستخدمة فى تصاوير سامرا تبدو بسيطة الشكل فهى لا تتعدى كونها حلية بسيطة تزين بها المرأة أذنها[2] .

أما بالنسبة للحلى التى وردت فى التصاوير الإيرانية المعاصرة فكانت ترد بأشكال متعددة ومتنوعة فهى تارة على هيئة حلقات أصغرها عند الأذن وأكبرها تدلى إلى أسفل[3] . وأحيانًا تنتهى هذه الحلقات حسب الترتيب الآتى ثلاث اثنين ثم واحدة[4] .

وأحيانًا أخرى يبدو هذا القرط على هيئة مثلث الشكل ويعلق فى الأذن بواسطة دائرة صغيرة .

ويبدو أن الأقراط كانت تستعمل بالنسبة للرجال والنساء ، وإذ أن التصاوير السلجوقية - المعاصرة وجدت بها أقراط بسيطة على هيئة دوائر فى تصاوير الرجال[5] .

أما بالنسبة للحلى التى وردت فى التصاوير البيزنطية فإنها متنوعة بشكل واضح . فهناك قرط على هيئة سلسلة مشبوكة فى الأذن تحمل أشكال متعددة : مربع ، دائرة ، مثلث[6] .

وهناك شكل بسيط للقرط على هيئة حلقة مستديرة[7] (شكل٢ لوحة٤٥) .

---

(١) أطلس الفنون الزخرفية ، ش ٤٣ ، ص ١٣ .

(٢) المرجع نفسه ، ش ٨١٨ ، ص ٢٧٦ .

(٣) A Survey of Persian Art, Op.Cit., PL. 651, 691, 646B.

(٤) Ibid., PL. 652.

(٥) A Survey of Persian Art, Op.Cit., PL. 711.

(٦) Byzantine Painting, Op.Cit., P. 64.

(٧) Ibid., P. 98.

ومن جهة أخرى فإن أشكال العقود البيزنطية أيضًا تنوعت بشكل واضح إلا أنها كلها كانت تتألف من أحجار كريمة متصلة ببعضها(١) .

كما وجدت أيضًا أشكال خواتم تلبس فى أصابع اليد(٢) .

ومما سبق يتضح أن المصور البيزنطى نجح فى إكساب أشخاصه نوعًا من الواقعية عن طريق إضفاء الثراء المتمثل فى قطع الحلى المختلفة وهو فى ذلك يشبه زميله الفاطمى ، وأن تفوق عليه فى كمية الحلى التى يلبسها الشخص الواحد .

الاثاث ومتعلقات

يعد الأثاث ومتعلقاته من العناصر الهامة التى يمكن دراستها من خلال التصاوير الفاطمية سواء أكانت هذه التصاوير على الورق أم الجدران والخزف والعاج ذلك أن هذه التصاوير قد حملت لنا العديد من قطع الأثاث التى كانت تستخدم داخل المنازل وخارجها . . ومن هذه العناصر ما يلى :

١- المقاعد والعروش :

تنوعت أشكال المقاعد التى وردت إلينا من خلال التصاوير الفاطمية ، ولكن الصفة العامة التى كانت تميزها أنها كانت مقاعد منخفضة فريبة من الأرض بشكل ملحوظ . . ولعل هذا الأمر متوارث عن العرب من قديم الزمان ، ذلك أن العربى فى خيمته بالصحراء كان يجلس أما على الرمال وأما على قطع من الخيش أو ى قطع من القماش الخشن . . أما بالنسبة للطبقة الغنية فكانوا يعيشون فى منازل مبنية ويجلسون على مقاعد منخفضة قد تكون مصنوعة من الخشب وعليها من أعلى ما يشبه الوسادة . .

وبالنسبة للعصر الفاطمى فقد وصلنا من خلال التصاوير المختلفة نماذج متعددة لهذه المقاعد المنخفضة . وقد ورد على التصاوير الجدارية مقعد على شكل مستطيل له قوائم

(١) Byzantine Painting, Op.Cit., P. 64.

(٢) Ibid., P. 65.

مدببة من أسفل يظهر منها اثنان وفوقـها توجد وسادة ، وعلى الجانبين ترتفع أجزاء من المقاعد على هيئة مساند ويبدو أن هذه المساند كانت تغطى بالقماش[١] . وقد ورد المقعد المنخفضة على التصاوير الجدارية الأخرى دون أن يظهر به القوائم المدببة والمساند الجانبية أيضًا ومضافًا إليه مساند الخلف[٢] . وفى تصاوير أخرى .

بدا المقعد وكأنه يغطى بالقماش حتى نهايته دون أن تظهر قواعده[٣] . ولم تظهر صورة واضحة لهذا المقعد المنخفضة على الخزف وإن كانت طبيعة الجلسة التى يجلسها الأشخاص فى التصاوير الموجودة على الخزف توحى باستعمال مثل هذه المقاعد المنخفضة[٤] . ومع هذا فقد ورد إلينا على الصور الخزفية شكل مقعد مرتفع عن الأرض بواسطة قاعدة مثلثة الشكل تضيق كلما ارتفعنا إلى أعلى ثم تتسع مرة أخرى بشكل يشبه القاعدة السفلى وعليها من أعلى جزء مستطيل الشكل يبدو أنه مثبت من أسفل مع هذه القاعدة السابقة كما يتضح فى الصورة[٥] . أما على العاج فقد وردت بعض صور لهذا المقعد المنخفض وهو يختلف فى شكله العام عن المقاعد الموجودة فى التصاوير الجدارية وإن كانت مساعدة الجانبية قد وردت على شكل حلزونى ، كما ورد شكل مقعد منخفض أيضًا ولكنه يتألف من جزئين أحدهم مرتفع قليلاً ويجلس عليه الشخص وجزء أقل ارتفاعًا ويضع الشخص الجالس قدميه عليه .

كما ورد أيضًا مقعد يتألف من جزئين جزء يبدو أنه مصنوع من مادة صلبة بينما الثانى على هيئة وسادة يسند إليها ذراعيه وبالإضافة إلى ما سبق وجدت أشكال لمقاعد مرتفعة تشبة العروش وهذه العروش يغلب عليها طابع الفخامة بالإضافة إلى ارتفاعها عن الأرض بشكل ملحوظ بواسطة قوائم أربع ، أما الجزء الذى يجلس عليه الشخص فعلى شكل مستطيل محاط بأفريز مقسم بدوره إلى أجزاء كبواسطة قوائم رفيعة صغيرة الحجم

(١) Le Pitture Musulmane, Op.Cit., Fig. 261.

(٢) Ibid., P. 214.

(٣) Le Pitture Musulmane, Op.Cit., Fig. 180, 183.

(٤) أطلس الفنون الزخرفية : ش ٤٢ ، ٤٥ .

(٥) انظر اللوحة ٤٣ شكل ؟ .

بجوار بعضها بطول الجزء المستطيل ، وهذا الجزء السابق له من الخلف مسند للظهر مرتفع بشكل ملحوظ وهو عريض من أعلى وينتهى بشكل مسحوب من أسفل أما نهايته من أعلى فعلى هيئة قوس متجه إلى أعلى[1] (شكل٩ لوحة٤٦) .

٢- المناضد :

لعل كثرة المقاعد المنخفضة التى وردت فى التصاوير الفاطمية توحى بأن الأشخاص فى هذه الصور كانوا يستخدمون موائد منخفضة تتناسب فى ارتفاعها البسيط مع هذه المقاعد المنخفضة إلا أن هذه المناضد لم يرد لها صور كثيرة سواء عل يالورق أو الجدران أو الخزف أو العاج فيما عدا صور لمنضدة ترتفع قليلاً عن الأرض ويجلس حولها شخصان يجلسان على المقاعد المنخفضة - والمنضدة ترتكز على الأرض بواسطة جزء عريض لا يقل عرضه كلما ارتفعنا عن الأرض ثم ينتهى من أعلى بجزء عريض آخر يحمل مايراد وضعه عليه[2] . . وبالإضافة إلى الشكل السابق من المناضد ظهر فى التصاوير الجدارية شكل منضدة كبيرة الحجم وتقوم على قوائم أربع مرتفعة عن الأرض بشكل ملحوظ[3] . ويبدو أنها كانت تغطى بمفرش كبير كما يظهر فى الصورة . . ويبدو أن المناضد المنخفضة كانت تستخدم لشخص بمفرده أو شخصين ، أما الأعداد الكثيرة فكانت تستخدم لها هذه الموائد الكبيرة . . أو أن هذه الموائد الكبيرة كانت تستخدم فى المناطق التى دخلها العرب من أوربا وبالتالى فإن العرب استعملوها فى هذه المناطق ، ومما يزيد فى هذا الاعتقاد فى أن الصور التى وردت فيها هذه المائدة كانت ضمن تصاوير الكابلابلايتنا فى بالرموا .

٣- الهوادج :

من العناص التى استعملت كأثاث فى خارج المنازل الهوادج وقد وردت إلينا أشكال مختلفة للهوادج وخاصة على التصاوير الجدارية وكذلك تصاوير العاج المنفذة بواسطة

(١) Die Kunst Des Islam, Op.Cit., S. 494.

(٢) Le Pitture Musulmane, Op.Cit., Fig. 227.

(٣) Ibid., Fig. 225.

الحفر . . ومن هذه الأشكال هودج له قاعدة مستطيـلة الشكل يتصل بها أربعة قوائم من الجهات الأربعـة وهذه القوائم الأربعة مـتصلة ببعضهـا بواسطة أجزاء أخرى علـى هيئة أقواس خفيفة ، ويتصل بهذه الأجزاء من أعلى خيمة قـمتها مثلثة الشكل لها ستائر عند الجانبين تفتح وتغلق(١) وهناك شكل آخر لهـودج له أيضًا قاعدة مستطيلة الشـكل عليها وسادة ضخمة الحـجم بينما جوانبـها الأربعة لها حواجز مـستقيمة الشكـل وتتصل هذه الأجزاء أيضًا بخـيمة لها ستائـر فى كل جانب من جـوانبها(٢) . . وعلى الـعاج أيضًا وردت إلينا صـورة لهودة شكله مستـطيل مسدود الجواند بـعكس الهوادج السابقـة يعلوه خيمة تشبـه القبة وليس لها ستائـر ربما اعتمادًا على أن الجوانب الأربعـة لقاعدة الهودج مسدودة(٣) .

٤- الاكواب والكؤوس :

حفلت التصاوير الفاطمية وخاصة تلك التى تمثل مناظر الشراب بالعديد من أشكال الأكواب والكئوس المختلفة الأحجام . . ومن أبرز أشكال الكؤوس التى وردت خلال هذه التصاويـر شكل لكأس ، كبيـر الحجم مسحوب مـن أسفل وعريض من أعلـى وفوهته واسعة ، وقـد ورد هذا الشكل علـى تصويره فاطـمية على الـورق لشخص يحمـله أمام صدره(٤) . وقد رسم المصور الكأس بلون داكن يشبه لون الملابس التى يرتديها الشخص مما جعل شكل الكـأس غير واضح المعالم . . وقد ورد أيضًا شكل الكـأس السابق على التصاوير الجدارية بشـكل أوضح ويمكن ملاحظته على صورة تمثل ـــشخص يشرب على جدران الحمام الفاطمى(٥) . والشخص يمسك بكأس أمام صدره وقد برع المصور فى إبراز شكل هذا الكأس عو طريق رسمه على أرضية بيـضاء مخالفة للون الملابس التى يرتديها الشخص ، مع تحـديد هذه الأرضية البيضاء بـخطوط سوداء بريشة رفيعـة توضح شكل

(١) Le Pitture Musulmane, Op.Cit., Fig. 232.

(٢) Ibid., Fig. 226.

(٣) كنوز الفاطميين (سبق الإشارة إلين) لوحة ٥٦ .

(٤) The Islamic Book, Op.Cit., PL. 4.

(٥) أطلس الفنون الزخرفية ، ش ٨٢٤ .

الكأس وحجمه وقد وجد أيضًا شكل الكأس نفسه على تصاوير الكابلابلاتينا فى صورة تمثل بعض الرجال أمام مائدة طعام وقد حمل أحدهم هذا الكأس بيده إلى الأمام بطريقة احتفالية[١] . وقد رسمه المصور هنا عن طريق ترك مساحة بيضاء من الخلفية بشكل الكأس . وقد اعتمد المصور على التباين بين لون الخلفية ولون بطانة الجدران فى تحديد معالم شكل الكأس دون تحديد هذه المعالم بأى خطوط . . وقد ورد الكأس السابق على الخزف الفاطمى وقد رسم المصور بلون البريق المعدنى على أرضية الصحن البيضاء معتمدًا على التباين بين لون الأرضية ولون البريق المعدنى فى تحديد معالم شكل الكأس[٢] وقد ورد شكل لكأس يشبه الكأس السابق إلا أن ينتهى بالقرب من نهايته بزخرفة أشبه بالكتابة نفذها المصور بواسطة حجز منطقة مستطيلة فى بدن الكأس وتركها بلون البطانة ثم أضاف إليها بريشته بعض الزخارف التى تشبه الكتابة . . وقد ورد شكل الكأس - السابق على العاج الفاطمى[٣] . وكانت طريقة المصور فى تحديد شكل الكأس السابق طريقة لصور الجدران على الحمام الفاطمى حيث حدد شكل الكأس السابق فقد حملت لنا التصاوير الفاطمية شكل كأس فخم لمنظر بشكل واضح له قاعدة رفيعة وبدن عريض وحافته العلوية مزخرفة فيما يبدو وبفصوص مثبتة ف بالحافة .

وقد وصل إلينا شكل هذا الكأس فى تصويره على الورق الفاطمى . . وبالإضافة إلى الأشكال السابقة وصل إلينا العديد من أشكال الأكواب الفاطمية والتى كانت تحل محل الكؤوس السابقة فى الشرب وأهم ما يميزها عن الكؤوس السابقة هى أنها غير مسحوبة البدن بالقدر السابقة بالإضافة إلى أننا قصيرة الطول بالقياس إلى شكل الكؤوس السابقة . . وقد وردت معظم نماذجها على الخزف الفاطمى والعاج فقد ورد على صحن من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى يحمله شخص على طرف يده وقد رسم المصور بلون البريق المعدنى الداكن على أرضية بيضاء معتمدًا على التباين بين لون الأرضية والبريق المعدنى فى تحديد شكله . . أما على العاج فقد ورد الشكل السابق للكوب بكثرة

(١) Le Pitture Musulmane, Op.Cit., Fig. 225.

(٢) Early Islamic Pattery, Figs. 13B, 27A.

(٣) Gluck und Diez, Die Kunst Des Islam, Op.Cit., S. 494.

فتارة فى يد شخص يحمله فى يده بعيدًا عن صدره وتارة أخرى فى يد شخص يهم بأن يصب فيه شراب فى ورق يمسك به فى يده الأخرى[١] .

الأباريق والصحون والمباخر :

بالإضافة إلى أشكال الكؤوس و الأكواب ورد من خلال التصاوير الفاطمية العديد من أشكال الأباريق وكانت فى كثير من الأحيان موضوعة على حوامل مثبتة فى الحوائط ، وقد ورد لنا شكل لأبريق له يد وبدنه بصلى الشكل وله فوهة ضيقة موضوع فيه زهرة . . والأبريق إلى جواره زجاجة أخرى موضوعين على حامل مثبت بالحائط وعليه زخرفة شبه بزخرفة الصليب المعكوف[٢] . . وقد وردت أيضا صور الأباريق الموضوعة على الحوامل فى التصاوير الجدارية حيث نراها بكثرة فى تصاوير السقف فى الكابلابلاتينا ، فى بالرموا .

والأباريق هنا متعددة الأشكال وكلها متشابهة فى وجود يدلها إلا أن هذا اليد كانت ذات - أشكال مختلفة كما يتضح من الصور[٣] . كما أن بدن الأبريق وفوهته أيضًا تختلف من صورة لأخرى وأحيانًا يخرج منها زهور ، وأحيانًا كانت موضوعة فارغة . . وكانت كلها موضوعة على حوامل فى جانبى الصورة وهذه الحوامل مستطيلة الشكل . . وقد ورد شكل الأبريق ذو اليد والبدن البصلى الشكل على الخزف الفاطمى[٤] . ولكن الملاحظ أن المصور لم يرسم حوامل هذه الأباريق كما هو الحال على الورق والجدران ، أما على العاج فلم ترد صورة الأبريق ذو اليد .

وبالإضافة إلى الأبريق ذو اليد وردت بكثرة أشكال المزاهر أو الدوارق وهى ذات بدن كروى أو بصلى وفوهته واسعة بعض الشىء يصب منه فى أكواب وكؤوس[٥] .

---

(١) Ibid., S. 494.

(٢) A Drawing in The Fatimid Period, Op.Cit., PL. III.

(٣) Le Pitture Musulmane, Op.Cit., Fig. 180, 183, 186, 204, 208, 261.

(٤) أطلس الفنون الزخرفية ، ش ٤٢ .

(٥) La Céramiuc Egyptienne, Op.Cit., PL. 51, 52, 56.

وبالإضافة إلى الكؤوس والأكواب والأباريق والدوارق والمزاهر وردت لنا من خلال التصاوير الفاطمية أشكال للمباخر وقد ورد نموذج لها على الجدران فى صورة رجل ملتحى يمسك بقاعدة مبخرة مفلطحة الشكل من أعلى ويوضع فوقها البخور كما يبدو فى الصورة . كما ورد شكل آخر للمبخرة على الخزف الفاطمى وهى عبارة عن إناء له قاعدة مرتفعة وبدن كروى يضيق حتى يصل إلى فوهة ضيقة البدن وتتسع قليلاً عند حافتها ويبدو أنه يوضع فى داخلها البخور ويخرج الدخان من منتصفها من خلال فتحات مستديرة كما يتضح فى الصورة ويمسك بها الرجل عن طريق سلسلة تربطها من جزء بارز فى كل جانب من جوانب البدن وبالإضافة إلى الأدوات السابقة وردت أيضًا زشكال متعددة للصحون الفاطمية وخاصة على التصاوير الجدارية والتصاوير الموجودة على الخزف ومن أشكال الصحون التى وردت على التصاوير الجدارية صحن مفلط وليس له قاعدة ويشبه إلى حد كبير الكثير من الصحون الفاطمية ، التى تزخر بها المتاحف المختلفة[١] .

وهناك شكل صحن آخر مفلطح أيضًا وله قاعدة صغيرة لا تتناسب مع حجم الصحن الكبير .

وهناك شكل لسلطانية أصغر من الصحون السابقة وهو شكل لانصادفه فيما هو موجود فى المتاحف ويرجع إلى العصر الفاطمى من سلاطين خزفية[٢] . وعلى الخزف الفاطمى وجد شكل لصحن مفلطح متوسط الحجم وله قاعدة رفيعة مثلثة الشكل وهو أيضًا من الأشكال التى كثرت فى صحون العصر الفاطمى ، كما يود ومن شكله فى الصور فإنه كان يستخدم فى تقديم الفاكهة[٣] .

٦- المشكاوات :

يقول ابن سيدة لك كوة ليس بنافذة فهى مشكاة[٤] ، وقد ورد ذكرها فى القرآن الكريم وقد أمدنا العصر الفاطمى بمثال مبكر فريد للمشكاة محفوظ بمتحف الفن

(١) Gluck Und Diez, Die Kunst Das Islam, Op.Cit., S. 494.

(٢) Le Pitture Musulmane, Op.Cit., Fig. 225.

(٣) صحن محفوظ بكلية الآثار ، رقم السجل ١٩٢٩ .

(٤) ابن سيدة ، المخصص ، (سبق الإشارة إليه) ، ج ٥ ، ص ١٣٨ .

الإسلامى بالقاهرة وهو عبارة عن آنية خالية من الزخارف تمامًا مزودة بالقرب من فتحة فوهتها بثلاث مقابض للتعليق[1] . وبالإضافة إلى النموذج السابق فقد أمدنا العصر الفاطمى ببعض أمثلة تذكرنا بشكل المشكاوات - وخاصة على رسوم الخزف ذى البريق المعدنى التى يرجع تاريخها إلى القرن الخامس الهجرى الحادى عشر الميلادى . . ومن أجمل هذه الأمثلة مجموعة كسر من هذا الخزف قوام الزخرفة عليها أشكال المشكاوات بعضها يتدلى من عقود وبعضها منفرد ، ويزخرف هذه المشكاوات فروع نباتية كمتداخلة على هيئة الأرابيسك[2] .

الآلات الموسيقية :

نشأت الموسيقى مع لابشر وقد لازمت الإنسان فى جميع أدوار حياته الخاصة وبالتالى فإن ترسيخ الآلات الموسيقية عميق الجذور فى مسارب الزمن بعيد الغور فى أعماق الماضى . والمعتقد أن أول آلة موسيقية ابتكرها الإنسان هى الآلات التى اتخذها من القصب وقرون الحيوان وجلودها ذلك أن - حاجته الماسة فى الحفلات الخاصة والعامة إلى أدوات تؤدى عدة طبقات صوتية هى التى أدت به إلى اختراع آلات موسيقية[3] . والعربى شأنه شأن غيره من شعوب الأرض أفاد من الآلة الموسيقية لا يودى بها عددًا من الأصوات وكانت له آلات الموسيقى الخاصة به والتى عرف بها شعوب العالم مثل الرباب ، وكذلك الأمر بالنسبة للمصريين حيث نجد أن التصاوير القديمة على الجدران مليئة بمناظر الموسيقيين أما فى العصر الفاطمى فقد كانت التصاوير على المواد المختلفة ميدانًا رائعًا لدراسة الآلات الموسيقية وأنواعها . فنشاهد فى التصاوير :

---

(١) ماية محمود ، المشكاوات الزجاجية في العصر المملوكى ، رسالة ماجستير ، ١٩٧١ ، (مخطوط الجامعة القاهرة رقم ٩١٨) ، ص ١٩٦٨ .

(٢) La Céramique Musulmane, Op.Cit., PL. XXXVI, 6.

كسر محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة تحت أرقام سجل ٦٩٦٥/١ ، ٦٩٥٦/٢ ، ٦٩٥٦/٣ .

(٣) نسيب الاختيار ، الفن الغنائى عند العرب ، بيروت ، ١٩٥٥م ، ص ١٦ .

العود :

ونشاهد فى كثير من الصور وهو من الآلات الموسيقية المشهورة وتظهر فى أغلب التصاوير يداعبها العازفين والعازفات وهم جالسين وأحيانًا وهم واقفين(١) .

الدف :

آلة موسيقية شكلها مستدير تبدو فى التصاوير أثناء نقر العازفين عليها(٢) .

الناى :

آلة موسيقية طويلة تشبه القصب المجوف يحدث أصواتًا موسيقية جميلة بواسطة النفخ وقد شاهدناه على التصاوير الفاطمية المختلفة(٣) .

الأسلحة الفاطمية فى التصاوير

وردت فى بعض الصور الفاطمية نماذج متعددة للأسلحة التى كانت تستخدم فى العصر الفاطمى . . وقد وردت هذه النماذج تارة يمسك كبها جنود فى وضع حراسة(٤) أو يحارب بها الجنود أثناء القتال والمعارك(٥) . وهذه النماذج من الصور قليلة أو نادرة إلا أنها حملت إلينا نماذج كثيرةج نستطيع من خلالها التعرف على أنواع الأسلحة التى استخدمت فى هذه الفترة . وتتضح قيمة هذه الأسلحة إذا عرفنا أن الفاطميين فى تلك

---

(١) Le Pitture Musulmane, Op.Cit., Figs. 207, 204, 202.
Islamic Pottery, Op.Cit., PL. XXXVI B.
Le Céramique Egyptienne, Op.Cit., P. 50, 51, 56.
Die Kunst Des Islam, Op.Cit., S. 499.

(٢) Islamic Pottery, Op.Cit., PL. XXXVI, A.
La Céramique Egyptienne, Op.Cit., P. 56.
Die Kunst Des Islam, Op.Cit., S. 498.

(٣) Ibid., S. 494.
Painting In The Fatimid Period, Op.Cit., Fig. 20.

(٤) Un Dessin Du XI'Siecle, Op.Cit., PL. I.

(٥) A Fatimid Drawing, Op.Cit., PL. XXXIII.

الفترة كان لهم أعداء كثيرون منذ قدموا إلى مصر من بلاد المغرب ، فهناك البيزنطيون والقرامطة والسلاجقة والصليبيون ، ومن هنا كان لابد أن يكون للفاطميين جيشًا قويًا[1]. وبالفعل كان الجيش الفاطمى فى أيام ازدهار الدولة من أقوى الجيوش التى وطئت مصر بعد جيش الإسكندر المقدونى ، ففى عهد ا لدولتين كانوا أشبه مستقلين ، فلم تكمن جيوشهم فى قوة الجيش الفاطمى الذى كان جيشًا يمثل خلافة ذات استقلال تام منافسة لخلافة بغداد ولذا كانت هذه الفترة من عمر مصر غنية بأشكال الأسلحة المختلفة التى تستخدم سواد للهجوم أو للدفاع . بعضها خفيف بحيث يمكن لجندى واحد أن يستخدمه بمفردة راجلاً كان أم فارسًا الفوس ، والرمح ، والسيف . والبعض الآخر سلاح ثقيل يشترك فى استخدامه أكثر من جندى وربما تحملها فى الميدان حيوانات الحمل كالمنجنيق والدبابة وسلم الحصار وهى آلات تستخدم عادة فى الحصار والهجوم . ومن أهم نماذج الأسلحة التى وصلت من خلال التصاوير الفاطمية :

١- السيف :

السيف كلمة مشتقة من قولهم سأف ماله أى هلك فلما كان السيف سببًا للهلاك سمى سيف والجمع أسياف وسائف معه سيف ويقال استاف القوم وتسابقوا أى تضاربوا بالسيوف[2] .

وهو يعد من أشرف الأسلحة عند العرب بصفة عامة ، وقد أطلقوا عليه أسماء كثيرة[3] ، وقد أورد منها ابن سيدة أسماء متعددة لمشاهير السيوف عند العرب : ذو الفقار سيف النبى ﷺ ، والصمامة سيف عمرو بن معد يكرب[4] .

---

(١) عبد الرحمن زكى ، الجيش المصرى فى العصر الإسلامى ، القاهرة ١٩٧٠ ، ص ٩٧ .

(٢) عبد المنعم ماجد ، نظم الفاطميين ورسومهم ، (سبق الإشارة إليه) ص ١٩١ .

(٣) ابن سيدة ، المخصص (سبق الإشارة إليه) ج ٦ ، ص ١٦ .

(٤) عبد الرحمن زكى ، الجيش المصرى فى العصر الإسلامى ، (سبق الإشارة إليه) ص ٩١ ، ٩٢ .

(٥) ابن سيدة ، المصدر السابق ، ج٦ ، ص ٢٨ .

ويعتبر البعض السيف من الأسلحة الهجومية بل سيد هذه الأصلحة جميعًا وكانت لمدن كثيرة من العالم الإسلامى شهرة واسعة فى صناعة السيوف أنها القاهرة ودمشق وبلاد اليمن وطليطلة وسرغسطة والأندلس[١] . والسيف الذى وصلنا من خلال التصاوير من النوع المستقيم وهذا السيف المستقيم رسمه المصور الفاطمى وعليه عبارة «بركة من الله» وعادة تحفظ السيوف فى جراب من الخشب المغطى بالجلد الثمين ثم تعلق فى خمائل تكون عادة على أوساط الجند كما هو واضح فى التصويرة[٢] .

٢- *القوس*[٣] :

يعد القوس من أشكال الأسلحة التى وصلت إلينا على التصاوير الفاطمية . والقوس فى الأصل عود من شجر يحنى طرفاه بوة ويشد فيهما وتر من الجلد أو العصب الذى يكون فى عنق البعير وكان العرب يسمونه الذراع لأنه فى طولها ولذا كانوا يتخذون منه واحدة قياس فيقسمون به المذروع ومن ذلك قوله تعالى «فكان قاب قوسين أو أدنى»[٤] . وهو أقدم الأسلحة المستخدمة فى القتال فاستخدم أولاً فى الصيد فى الشرق قبل الغرب وعرف العرب منه نوعان على الأقل :

قوس تستخدم فيه اليد ، وقوس يستخدم بواسطة القدم[٥] ، وهو يتألف بصفة عامة من أجزاء متعددة :

أ- **البدن** : ويعلق على خشب القوس كله وإن كان يطلق على الناحية العليا منه (يد القوس) وعلى الناحية السفلى (رجل القوس)[٦] .

ب- **المقبض** : وهو موضع اليد اليسرى منه فى الوسط من البدن .

جـ- **السيتة** : وهى ما انعطف من طرفى القوس وركب فيها الوتر .

---

(١) عبد الرحمن زكى ، المرجع السابق ، ص ٩٢ .

(٢) Un Dessin Due XI'Siecle, Op.Cit., PL. I.

(٣) أشكال ٤ ، ٥ لوحة .

(٤) القاموس المحيط ، مادة قاب .

(٥) عبد الرحمن زكى ، الجيش المصرى فى العصر الإسلامى . (سبق الإشارة إليه) ص ٩٠ .

(٦) ابن سيدة ، المخصص ، (سبق الإشارة إليه) ج٦ ، ص ٤٣ .

د- **القاب** : وهو ما بين المقبض والسبتة ولكل قوس قابان[١] .

هـ- **الوتر** : وهو ما يتخد مـن خيوط مفتولة أو شراك جلد ثم صادر يـتخذ من عصب فى عنق البعير المـسن ، أو من وظيف الساق وكانوا يسمونه العـقل ولذا يقال عقد القوى أى لـوى شيء من العصب عليها . وهو عادة يفسد بالشمس الحامية أو ماء المطر[٢] .

و- **الفرضة أو معقد الوتر** : وهى الحزة التى يقع فيهـا طرف الوتر المعقود وذلك بطبيعة الحال فى الشبتة العليا والسفلى .

ز- **الظفر** : وهو ما يبقى ظاهر مـن طرفى السبتة بعد أن يعقد الوتر عـليها من أعلى ومن أسفل[٣] .

س- **الحمالة** : وهى من القـوس بمنزلة حمالة الـسيف يعلقـها الشخص فى مـنكبه ويخرج يده اليسرى منـها فتكون القوس فى ظهره وقد توشحهـا توشح السيف وربما جعل ا لحمالى فى صدره وأخرج منكبه منها فتصير على كتفيه[٤] .

ورغم أن التصاوير الواردة إليـنا من الفترة الفاطمية لا توضح الأجزاء الـسابقة كلها إلا أنها تعـطينا الأجزاءالرئيـسية فى القوس بشكـل واضح ذلك لاهتمام المصـور بالقدر الأكبر تجاه الموضوع التصويرى الذى يرسمه .

٣- السهم :

يرتبط السهم بالقوس عادة ، فهو بالنسبة له كالطلقات للرامى فى العصر الحديث . وأطلق علـيه أسماء مختـلفة منها الـسهم ، والنبل ، والـنشاب ، وهو عادة يصـنع من خشب يمتـاز بالصلابة والخفة . غيـر رخو أو متنفش ، ومن أجود أنـواع الخشب الذى استخدم فى صناعة السهام الشـوحطاً و الصنوبر . والسهم له أنواع مخلفة منها :

---

(١) القاموس المحيط ، مادة قاب .

(٢) ابن سيدة ، المخصص ١ ج٦ ، ص ٥٥ ، القاموس المحيط ، مادة عقب .

(٣) ابن سيدة ، المخصص ، ج٦ ، ص ٥٥ ، القاموس المحيط ، مادة عقب .

(٤) ابن سيدة ، المصدر السابق ، ج٦ ، ص ٤٣ .

أ - الديخ : وهو سهم طويل وله أربع أذان .

ب- الصيخ : وهو المصلـــــب النـــار .

جـ- الخطوة : وهو سهم طوله ذراع[١] .

وأقسام الـسهم - الفصـل وهو الحديدة الجارحة فـى رأس السهم ، والعـود ما بين الفصل والعقب والعقب وهو القسم الـذى يوضع فيه الريش ، والعزف موضع الوتر من الـسهم ، والسهـم المصنوع من القاب يعرف بالـنبل ويطلق عليه الفـرس والترك النشاب ووحداته نشابه ويصنع من الخشب[٢] . وقد ورد شكل السهم فى التصاوير الفاطمية .

٤- الرمح والحربة :

يقال رم أو أرماح ، ويقال لحامل الرمح الرامح[٣] أما التى تنتهى أصغر من الرمح والجمع جراب[٤] . . ومن الأسلحة التى ظهرت فى التصاوير الفاطمية الرمح ، وقد ظهر فى تصـاوير متعددة يحـمله أشخاص فوق الأحـصنة[٥] ، والجمـال[٦] ، وتارة يحـمله أشخاص يسيرون على أقدامهم[٧] ، أو أشخاص يشتبكون فى معارك مع آخرين[٨] ، أو ضد حيوان مفترس[٩] .

ويعتبر الرمـــح مـــن أهـــم الأسلة عـــنـــد العب وقد أجادوا استخـدامه على ظهور الجياد ورأس الرمح أشـكال شتى تختلف بين المـشعب والعريض والرفيـع والمموج وغير ذلك .

---

(١) المصدر نفسه ، ج٦ ، ص ٤٤ .

(٢) عبد الرحمن زكى ، الجيش المصرى فى العصر الإسلامى ، (سبق الإشارة إليه) ص ٩٠ .

(٣) ابن سيدة ، المخصص ، (سبق الإشارة إليه) ، ج٦ ، ص ٢٨ .

(٤) المصدر نفسه ، ج٦ ، ص ٣٤ .

(٥) Le Pitture Musulmane, Fig. 236.

(٦) Ibid, Fig. 250.

(٧) The World of Islam, Op.Cit., P. 29.

(٨) أطلس الفنون الزخرفية : ش ٨٥٣ ، ص ٢٩١ .

(٩) Die Kunst Des Islam, Op.Cit., S. 499.

واختلف أيضًا طول الرمـح وكان يطلق على الرماح القصيرة مـربعات وعلى الرماح الطويلة الطوال[١] .

٥- الذرع :

فى الأصل ثـوب ينسج مـن زرد الحديد ويلـبس فى الحرب ، والـزرد الدرع المزودة سميت به كليتهـما وتتداخل حلقاتها بعضها فى بعض والـزرد اسم جامع للدروع لسائر الخلق لأنه مســرد وتثبت طرفا كل حلقة بـالمسار . ويلبس الدرع على ثوب مـن النسيج المبطن يشبه الوسادة . -

وقد وصلت صناعـة الدروع عند ا لع رب إلى أوجها أثناء الحروب الـصليبية[٢] . وقد حملت التصاوير الفاطمية زشكال متعددة للدروع بعضها كان درع مستدير ، والبعض الآخر كان قريب من الشكل المثلث[٣] .

الدبوس - (العمد) :

الدبوس آلة من حـديد له أضلاع يقاتل به لابـسو البيضة (الخوذة) ويتـضاربون بعد التـضارب بلاسـيوف والرمـاح ويضعه الـفارس تحت رجـله . عرف الـقاموس المحـيط بالدبوس بأنه هـرواة مد ملكة الرأس فى طرفها كتـلة صغيرة وكان يستعمـل فى تهشيم الخوذة المعدنية وقد عرف أولا «بالعمد»[٤] .

وقد وصلـتنا صورة الدبـوس فى العصر الـفاطمى علـى تصويره جنـدى فى وضع حراسه وهو يحمله فى يده .

ويتضح من النماذج الـسابقة أن التصاوير الفاطمية حملت إلـينا أعدادًا من الأسلحة الفاطـمية . . وعلى الـرغم من قلة أعـداد هذه الصور إلا أن هـذا يحمل الإنسـان على الاعتقاد بأن هنـاك أعدادًا ضخمة من الأسلحة استعـملها الفاطميون لم تـعرف أشكالها

(١) عبد الرحمن زكى ، الجيش المصرى فى العصر الإسلامى ، (سبق الإشارة إليه) ص ٨٨ .
(٢) المرجع السابق ، ص ٨٨ .
(٣) المرجع نفسه ، ص ٩٣ .
(٤) عبد الرحمن زكى ، الجيش المصرى فى العصر الإسلامى ، (سبق الإشارة إليه) ، ص ٨٨ .

نظرًا لأن التصاوير لم تحملها ألينا خاصة وأنه لم يصل إلينا أسلحة فاطمية شأن ما وصل إلينا من العصور التالية على هذا العصر وهو ما يزيد من أهمية دراسة النماذج الواردة على التصاوير الفاطمية .

رسم العمائر

اعتنى المصور الفاطميعناية واضحة برسوم العمائر . . . ذلك أن العديد من تصاويره على ا لورق وكذلك عل يالجدران كانت تتضمن رسوم عمائر وقد يكون السبب فى رسمه لهذه العمائر هو محاولة منه لإعطاء انطباع للمشاهد بأن موضوع الصورة الذى يشاهده قد وضع فى داخل المبنى .

والملاحظ على هذه التصاوير أن بعضها كان يظهر بشكله الواقعى . فالمصور فيما يبدو وقد بذل مجهودًا كبيرًا فى إظهار هذه المبانى بشكلها الواقعى ، يتضح ذلك فى رسمه للعقود وكذلك بهو الاستقبال فى إحدى القصور . . ومن أبرز العمائر التى ظهرت فى التصاوير الفاطمية .

صورة لصحن أو قلعة .

وردت صورة لجزء من صحن أو قلعة ظهرت فيها حوائطها المحصنة ويبدو من طريقة البناء أنها الطريقة المتبعة فى العمائر الإسلامية والبيزنطية . . وتبدو القوالب وهى موضوعة بطريقة أفقية ، ونلاحظ أن قوالب الطوب قد ربط بعضها بالبعض الآخر بروابط خشبية يظهر ذلك من الخروز الخارجية للمبنى[1] . وهناك صورة بها مبنى مشابه للمبنى السابق ، وهى تمثل هجوم العرب على سيراكوزه فى صقلية[2] عام ٨٧٨م وقد دام حكم العرب هناك إلى عام ١٠٦٧ . ووجه التشابه بين البناءين يبدو فى الأبراج إلا أن الأبراج فى القلعة فى الصورة الفاطمية تبدو منتهية بجزء مدبب من الطرف أما بالنسبة للأبراج فى الصورة البيزنطية فتبدو حافتها مستقيمة :

(١) A Fatimid Drawing, Op.Cit., P. 91.

(٢) بريد الشرق ، العدد ٦ السنة العاشرة ١٩٧٤ ، (كولونيا ألمانيا الاتحادية) ص ٢٥ .

منظر عقود :

وجدت صورة لعقود نصف دائرية يعقب أسفلها أشخاص ومن المعروف أن العقد النصف دائرى من العناصر المعمارية التى عرفت قبل الإسلام .. وانتشرت فى المبانى الرومانية[1] .

أما بالنسبة للأعمدة التى تبدو وهى تحمل العقود فإنها زخرفية الشكل كولا تستطيع تحديد طرازها المعمارى ، ويزخرف كوشات العقود فيما يبدو دوائر[2] . وقد وجدت تصاوير ، العقود مشابهة للعقود السابقة ولكن المصور كان يرمز بها إلى المساجد ونستطيع أن نرى ، ذلك فى تصاوير من مقامات الحريرى ترجع إلى المدرسة العربية[3] .

صورة نافورة حجرية :

وردت صرة نافورة حجرية يجلس على جانبها عازفين على العود وشكل النافورة يبدو على هيئة رأس أسد ينساب الماء من فمه[4] . ثم يتجمع فى قنوات عديدة ثم يصب فى حوض للماء .. وفوق هذا لمنظر يوجد نافذتان تطلان على صالون الاستقبال الملكى على نمط مازال موجود ، فى القصور العربية الموجودة فى بالرموا .. كما يعطينا المنطر فكرة عن وظيفة النافورة كمجلس للعازفين وغيرهم ممن ينشدون الهدوء والشاعرية .

منظر لبئر :

يبدو من هذا البئر الجزء الأعلى منه فقط[5] ، وهو على هيئة بناء مستطيل الشكل ، مبنى من الأحجار وينتهى من أعلى بجزء مفتوح مقسم بواسطة عمود فاطمى الطراز ، وتبدو ممنه الآلة الرافعة للماء أما أعلى البئر فيبدو أنه كان ينتهى بقبة ضحلة من النوع الذى انتشر فى العصر الفاطمى .. كما أن هذه الصورة تعطينا فكرة عن أن القصور الفاطمية كانت تجلب المياه إليها من آبار تحفر داخلها .

---

(١) أحمد فكرى ، مساجد القاهرة ومدارسها (المدخل ، القاهرة ١٩٢١) ص ٢٩ .

(٢) أطلس الفنون الزخرفية ، ش ٨٥١ ، ص ٢٩٠ .

(٣) عيسى سليمان ، الواسطى رسام وخطاط ومذهب ومزخرف بغداد ، ١٩٧٢ ، لوحات ١٦ ، ١٧ .

(٤) Arab Painting; Op.Cit., P. 44.

(٥) Arab Painting, Op.Cit., P. 49.

تصاوير الحيوانات

حلفت التصاوير الفاطمية على المواد المختلفة من ورق وجدران وخزف وعاج بالعديد من تصاوير الحيوانات . والملاحظ أن أغلب الحيوانات المرسومة فى العصر الفاطمى كانت مألوفة ذلك أن الحيوانات أما أنها تستعمل فى الصيد أو تصاد . وقد وجدت فى تصاوير الحيوانات فى تصميمات متعددة :

١- حيوانات منفردة(١) .

٢- حيوانعا تعدو خلف بعضها(٢) .

٣- حيوانات فى حالة صراع(٣) .

والملاحظ لأول وهلة تنوع هذه التصميمات وتعددها هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإننا لو قارنا هذه التصميمات الفاطمية بتصميمات تصاوير الحيوانات فى سامرا فسوف نجد أن تصاوير الحيوانات فى سامرا محصورة داخل جدائل أو دوائر تحصر كل منهما حيوان . وهذا التصميم شائع فى تصاوير سامرا بصفة عامة(٤) . ولا نجد هذا

---

(١) زكى حسن ، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير (سبق الإشارة إليه) ش ٤٨ ، ٥٥ .

La Céramique Egyptienne, Op.Cit., P. 24, 26, 27.

La Céramique Musulmane, Op.Cit., PL. XII, XIV4, XV7.

Ars Islamic, Op.Cit., Vol. III, Fig. I.

Three M. From Fustat, Op.Cit., Pl. 2, 3.

La Céramique Musulmane, Op.Cit., PL. XXXIII, 5, 8.

Cat. Gen. Du Musee Arabe, Op.Cit., PLs. XXX, XXXI, XXXII, XXXIII, XXXV, XXXVI, L, LI, LIV, LVIII.

(٢) زكى حسن ، المرجع السابق ، ش ٥٦ ، ٥٨

L:a Céramique Musulmane, Op.cit., S. 500.

Cat. Gen. Du Musee Arabe, PLs. XXXI, XXXV, XXXVII.

(٣) زكى حسن ، المرجع السابق ، ش ٤٠ .

Die Kunst Des Islam, Op.Cit., S. 494.

صندوق عاج محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ، رقم السجل ١٢٦٣٣ .

(٤) زكى حسن ، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير (سبق الإشارة إليه) ش ٨٢٢ .

التصميم فى تصاوير العصر الفاطمى إلا على النسيج[(١)] والعاج[(٢)] .

أما بالنسبة للتصاوير الإيرانية فإن تصميمات الموضوعات كانت قريبة الشبه من تصميمات الموضوعات الفاطمية فقد وجدت تصاوير لحيوانات منفردة[(٣)] . إلا أنه من الملاحظ أنها كانت قليلة الانتشار بالقياس بالتصميم نفسه فى العصر الفاطمى ، ذلك أن معظم تصاوير الحيوانات التى وجدت فيالعصر السلجوقى كانت جزء من موضوعات آدمية ، وقد وجد أيضًا التصميمات التى تبدو فيه الحيوانات وهى تعدو خلف بعضها ولكن هذه الحيوانات فى هذه العصور كانت جزء من موضوع آدمى وفى كثير من الأحيان كانت هذه المناظر لفرسان[(٤)] ، وفى بعض الأحيان وجدت تصاوير لحيوانات متتابعة فقط[(٥)] . أما بالنسبة للتصوير البيزنطى فإن التصميم فيه يختلف بعض الشىء ذلك أن الحيوانات فى الصور البيزنطية كانت موزعة دون تصميم محدد . وقد يكون دافع المصور إلى ذلك محاولة إضفاء طابع الحياة على الصورة فالمصور لا يحصر حيواناته فى داخل تصميم محدد بل بدت الحيوانات منتشرة فى الصور كلها فى أوضاع طبيعية[(٦)] .

أما بالنسبة للتصميم الأخير وهو تصميم الحيوانات المتصارعة[(٧)] ، فإنه لم يوجد بالكثرة التي وجد بها العصر الفاطمى فى تصاوير سامرا ، وبالنسبة للتصوير الإيرانى المعاصر فقد وجد فيها هذا التصميم ونستطيع ملاحظة فى نماذج إيرانية معاصة . . ويبدو أن المصورين البيزنطيين كانوا لا يميلون إلى تصوير موضوعات الصراع بالنسبة للحيوانات .

هذا فيما يتعلق بتصميمات الصور ، أما بالنسبة لطريقة الموضوعات فنجد أن المصور الفاطمى كان ماهرًا فى التعبير عن أجزاء الحيوانات المختلفة كما أنه من جهة أخرى كان

(١) المرجع نفسه ، ش ٥٩٢ .

(٢) Die Kunst Des Islam, Op.Cit., S. 494.

(٣) A Survey of Persian Art, Op.Cit., PLs. 615, 631.

(٤) Ibid., P. 676, 667, 664, 663, B, 661, B, 656, A, B.

(٥) Ibid., P. 596.

(٦) The Early Christian Ane Pyzantin World, Op.Cit., P. 18, Fig. 3, P. 20, 32, Fig. 12, 50, Fig. 35, P. 52, Fig. 38.

(٧) Pyzantine Painting, Op.Cit., P. 53, P. 75, P. 131.

يعبر عن الحركة التى يؤديها الحيوان بطريقة طبيعية للغية وهو يعبر عن العضلات والمفاصل بواسطة أقواس أو أجزاء من أقواس . وبمقارنة تصاوير الحيوانات فى سامرا سوف نلاحظ أن تصاوير سامر أقل قربًا من الطبيعة من الصور الفاطمية[١] .

أما النسبة للتصاوير السلجوقية المعاصرة فإنها كانت أقل قربًا من الطبيعة يتضح ذلك على سبيل المثال فى رسم الحصان السلجوقى ، فنلاحظ أنه أقل دقة كمن رسم الحصان الفاطمى ، وذلك من حيث النسب التشريحية لأن أرجل الحصان السلجوقى لاتتفق من حيث الطول مع ضخامة جسمه كذلك نجد أن ذيل الحصان السلجوقى غليظًا بينما كان ذيل الحصان الفاطمى طبيعى .

كما أن المصور الفاطمى رسم الرأس مناسبة لحجم الجسم كله بينما رسمها المصور السلجوقى صغيرة نسبيًا أما بالنسبة للتعبير عن الحركة فإن المصور الفاطمى كان مدركًا للعلاقة بين الأرجل عند السير بينما لم يفلح المصور السلجوقى فى إدراك ذلك أما التصوير البيزنطى فإن تصاوير الحيوانات فيه كان أكثر دقة وقربًا من الطبيعة عن المصور الفاطمى .

ولعل التراث الأغريقى الذى ورثه المصور البيزنطى هو السبب فى المهارة والدقة[٢] التى رسم بها المصور البيزنطى رسوم حيواناته .

وبالإضافة إلى التصميمات السابقة فإن هناك تصميمات أخرى لكل الحيوانات المتواجهة والمدايرة . أما بالنسبة لطريقة التنفيذ فهى نفس الطريقة .

تصاوير الطيور

يتضح من الدراسة فى الفصول السابقة أن رسوم الطيور كانت من العناصر المحببة إلى نفس المصور الفاطمى ، ذلك أننا نلاحظ أن مواد التصوير الفاطمى من ورق ، وجدران ، وخزف ، وعاج وغيرها من المواد الأخرى حفلت برسوم الطيور المختلفة . أما بالنسبة لتصميمات تصاوير الطيور فتنحصر فى :

---

(١) أطلس الفنون الزخرفية (سبق الإشارة إليه) ، ش ٨٢٢ ، ٨١٩ .

(٢) Pyzantine Painting, Op.cit., P. 53, 75, 117.

١- طيور منفردة [١] .

٢- طيور متواجهة أو متدابرة[٢] .

٣- طيور فى حالة صراع[٣] .

ونلاحظ لأول وهلة أن تصميمات الصور السابقة يغلب عليها التنوع ، وإذا عقدنا مقارنة بين تصميمات تصاوير الطيور الفاطمية مع تصميمات تصاوير الطيور فى رسوم سامرا لوجدنا أن المصور فى سامرا وضع طيوره داخل أشرطة أو جدائل تحصر كل جديلة فى داخلها طائر[٤] .

أما بالنسبة لتصميم تصاوير الطيور عند المصور الإيرانى فإنها بدت متشابهة مع التصميمات الفاطمية لتصاويرالطيور فى العصر الفاطمى . فوجدت الطيور المنفردة[٥] ،

---

(١) Three M. From Fustat, Op.Cit., PL. 1.

زكى حسن ، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير (سبق الإشارة إليه) ش ٤٩ ، ص ١٤ ، ش ١٤ ، ص ١٦ .

La Céramique Musulmane, Op.Cit., PL. XI 588, XII, II, PL. XV3, PL. XXIII, 8, 6, PL. XI, 5, 8, PL. XXV, 1.

Islamic Pottery, Op.Cit., PL. IX, A, C, PL. XXXIV, A, C, PL. XXXVI, A, C.

La Céramique Egyptienne, Op.Cit., PL. 30, 31, 32, 34, 35, 39, 46.

(٢) Ibid., PL. 3, 37.

La Céramique Musulmane, Op.Cit., PL. X, 2.

Lez Bois Sculptes Jusqu' Al'a Poque Ayyoubide, Op.Cit., PL. XXIX, XXX, XXXI, XLVIII, XL, X, LI, LVI, LVIII.

Le Pitture Musulmane, Op.Cit., Fig. 138.

(٣) Die Austellung Von Meister Werken, Op.Cit., Faf. 25.

Les Bois Sculptes Jusque' Al Poque, Ayyoubid, Op.Cit., PL. X, LIII, LIV, I, LIII, LIV.

(٤) زكى ، حسن ، المرجع السابق ، ش ٨١٨ ، ص ٢٧٥ .

(٥) A Survey of Persian Art, Op.Cit., PL. 597, 02, 635, A, B.

(٦) Ibid., PL. 604 B.

وكذلك الطيور المتواجهة[١] ، وتصاوير الصراع[٢] ، أما تصاوير الطيور فى العصر البيزنطى فأغلبها تبدو فيه الطيور منتشرة انتشارًا طبيعيًا دون تصميم محدد[٣] ، وإن وجدت أوضاع التواجه[٤] . أما عن طريقة تنفيذ الصور فإن المصور الفاطمى سواء أكان ذلك على الورق أو الجدران أو الخزف أو العاج كفإنه كان يحدد الشكل العام للطائر بواسطة الخطوط الواضحة ثم يعبر عن التفاصيل بطرق متعددة . ففى حالة الورق كان يرسم التفاصيل بألوان متباينة مع أجزاء الجسم الأخرى حتى تظهر ، ويجعل من التباين بين لون الورق واللون الذى يرسم به وسيلة لظهور هذه التفاصيل . أما بالنسبة للجدران فكان يتبع طيقة التباين بين الألوان لإظهار التفاصيل أو ترك مواضع معينة مثل شكل العين أو أجزاء منها دون تلوينها[٥] . أما على الخزف فقد سلك المصور طرقًا متعددة للتعبير عن تفاصل الجسم فهو أحيانًا يحجز منطقة العين دوت تلوينها بالبريق المعدنى ، وكذلك يترك منطقة الجناح خالية من البريق المعدنى بينما يحدد التفاصيل بواسطة خطوط من البريق المعدنى رفيعة فوق بطانة الصحن أما باقى الجسم فيرسمه كتلة داكنة من البريق المعدنى[٦] ، أو يترك فراغ بلون البطانة بين منطقة الجسم لإظهار كتلة الجناح المتصلة بكتلة الجسم[٧]. وأحيانًا أخرى نجد المصور يعبر عن التفاصيل بواسطة حزوز رفيعة على مادة البريق وهى لينة حتى يصل إلى لون البطانة ليتخذ من هذا التباين بين لون البطانة التى تظهر نتيجة للحزوز فى مادة البريق المعدنى ومن لون البريق المعدنى وسيلة لإظهار تفاصيل جسم الطائر[٨] . . أما بالنسبة للتصاوير الموجودة على العاج فإن المصور كان يسلك فيها طريقتين : بالنسبة للطريقة الأولى كان يتبعها فى التصاوير المنفذة بواسطة الحز وكان يعبر عن التفاصيل بواسطة التباين بين كتل التحف ، بينما يظهر

---

(١) A Survey of Persian Art, Op.Cit., PL. 597, 02, 604, A, B.

(٢) زكى حسن ، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير ، (سبق الإشارة إليه) ش ١٠٨ ، ص ٣٤ .

(٣) Byzantine Painting, Op.Cit., P. 134.

(٤) The Early Christian And Pyzantine World, Op.Cit., Fig. 96.

(٥) زكى حسن ، المرجع السابق ، ش ٨٢٥ ، ٧٢٧ .

(٦) La Céramique Egyptienne, Op.Cit., P. 30, 31, 34, 36.

(٧) Ibid., P. 96.

(٨) La Céramique Egyptienne, Op.Cit., P. 32, 33, 37, 38, 41.

بعض التفاصيل بواسطة الحز[1] . أما بالنسبة لتصاوير العاج المنفذة بواسطة الرسم فإن المصور كان يعبر عن التفاصيل فيها بواسطة التباين فى الألوان أو التباين بين الألوان والأرضية[2] .

ولو قارنا طرق تنفيذ الصور فى العصر الفاطمى بالتصاوير فى سامرا نلاحظ أن المصور فى سامر اعتمد عل ى التباين بين الألوان فى صور الطيور لتحديد التفاصيل بنفس الطريقة التى رسم بها المصور الفاطمى[3] ، وكان أحيانًا يعتمد على ا لتباين بين لون الأرضية واللون الذى يرسم به . أما التفاصيل فكان يعبر عنها بواسطة خطوط بسيطة على جسم الطائر[4] . . أما بالنسبة للتصاوير الإيرانية المعاصرة فإن طريقة تنفيذ صور الطيور بها كانت بنفس طريقة المصور الفاطمى لها خاصة على الخزف فهو يعبر بواسطة خطوط لون البريق على البطانة التى عادة ما تكون بيضاء ولذا فإن التباين بين لون البطانة والبريق كان وسيلته لإظهار التفاصيل[5] ، كما كان يعتمد على تعدد الألوان كوسيلة لذلك[6] ، أما المصور البيزنطى فكان يعتمد عل يا لتباين فى الألوان محاولة لإظهار التفاصيل[7] ، وفى بعض الأحيان كان يرسم الطيور ويعبر عن تفاصيلها بواسطة الخطوط[8] .

(١) Die Kunst Des Islam, Op.Cit., S. 497.

(٢) Ibid., S. 494, 495.

(٣) زكى حسن ، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير (سبق الإشارة إليه) ص ٢٧٥ ، ش ٧١ ، ٨١٣ .

(٤) المرجع نفسه ، ش ٨١٩ .

(٥) A Survey of Persian Art, Op.Cit., P. 63.

(٦) Ibid., P. 665.

(٧) The Early Christian And Pyzantine World, Op.Cit., Fig. 16.

(٨) Ibid., Fig. 36.

تصاوير الكائنات الخرافية

يتضح من الفصول السابقة أهمية المصور الفاطمية برسم الكائنات الخرافية على مواد المختلفة من ورق[1] وجدران[2] وخزف[3] ، وعاج[4] وكذلك مواد الفنون التطبيقية الأخرى[5] . ويبدو أن رسوم الكائنات الخرافية كانت من الموضوعات التصويرية التى تستهوى المصور بصفة كعامة لبعد رسوم هذه الكائنات عن الطبيعة . . وبالنسبة لأشكال هذه الكائنات فهى تنحصر فى :

١- تصاوير كائنات تجمع بين صفات الطيور والحيوانات .

٢- كائنات تجمع بين صفات الطيور والإنسان .

٣- كائنات تجمع بين صفات الإنسان والطائر والحيوان .

وبمقارنة هذه الأشكال بأشكال الكائنات الخرافية فى تصاوير سامرا سوف نجد أن المصور فى سامرا لم يقبل على تصاوير الكائنات الخرافية بصفة عامة . أما بالنسبة للمصور الإيرانى المعاصر فكانت ، نماذج تصاويره التى تمثل كائنات الخرافية قريبة الشبه من نماذج تصاوير الكائنات الخرافية الفاطمية ذلك أن هناك تصاوير الكائن الخرافى الذى يجمع بين الحيوان والطائر[6] . وهناك صورة للكائن الذى يجمع بين

(١) ورقة مصورة محفوظة بالمتحف الإسلامى بالقاهرة ، رقم السجل ١-٤/ ١٥٦١٠ .

(٢) Le Pitture Musulmane, Op.Cit., Fig. 214, 242, 243, 244, 286, 218.

(٣) La Céramique Egyptienne, Op.Cit., P. 32, 36, 42, 43, 44, 81.

La Céramique Musulmane, Op.Cit., PL. IX, XVII.

زكى حسن ، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير (مسبق الإشارة إليه) ش ٤٦ ، ٤٧ ، ص ١٤ ، ش ٦١ ، ص ١٧ .

(٤) Die Kunst Des Islam, Op.Cit., S. 500.

معرض الفن الإسلامى (سبق الإشارة إليه) لوحة ٤ ب .

Die Ausstellung Von Meistev Werken, Op.Cit., Faf. 251, 253.

(٥) Les Bois Sculptes Jusque A' L' Epoque Ayyoubid, Op.Cit., PL. XXXII, XXXIII, XXXVI, XLII, LI, LVII.

Les Bois Sculptes D'Eglises Coptes, Op.Cit., PL. IX, XVIII.

(٦) A Servey of Persian Art, Op.Cit., P. 563, V, P. 634 A, B.

صفات الإنسان والطائر ، وهناك صورة للكائنات الخرافية التى تجمع بين الإنسان والحيوان والطائر[١] .

أما بالنسبة للتصاوير البيزنطية فإنها بدورها تحوى مناظر للكائنات الخرافية التى تجمع بين الحيوان والطائر[٢] ، وبين الإنسان والحيوان[٣] ، والإنسان والطائر[٤] ويبدو من المقارنة السابقة أن المصور الفاطمى كانت نماذجه من تصاوير الكائنات الخرافية أكثر تنوعًا وأكثر تعبيرًا عن الحركة الحيوانية من النماذج المماثلة فى التصوير الإيرانى والتصوير البيزنطى .

---

(١) A Survey of Persian Art, O.Cit., P. 617 B, 631 B, 680 B.

(٢) Ibid., P. 657, 658, 738.

(٣) The Early Christian And Byzantine World, Op.Cit., Fig. 103.

(٤) Ibid., Fig. 107.

الفصل الثانى

التأثيرات المختلفة على فن التصوير فى العصر الفاطمى

قام الفن الإسلامى بصفة خاصة على أسس من فنون البلاد التى خضعت للدولة الإسلامية المترامية الأطراف والتى امتدت من المحيط الهندى شرقًا وحتى المحيط الأطلسى غربًا[١] . فقد جمع الفن الإسلامى عناصره من تلك الفنون جميعًا واستبعد منها ما ينهى عنه الدين أو ما لا يوافق مزاجه العربى ثم مزج الباقى فى بوتقة وأخرج منها فنًا متجانسًا متسقًا ، هذا هو شأن الفن الإسلامى فى إجماله . أما عن تفصيله فمما لا شك فيه أن لكل إقليم من أقاليم الدولة الإسلامية مميزات خاصة به وهى ماتعرف بالخصائص الإقليمية أو الوطنية فى الفن الإسلامى ذلك أن الفن الإسلامى له خصائص أو مميزات ذات طابع عالمى ونجدها فى كل الأقاليم التى انتشر فيها الفن الإسلامى ويندرج تحت هذه المميزات مميزات قومية فى الفن الإسلامى نستطيع تحديدها فى الأقاليم الموجودة خارج نطاق العالم العربى . ويندرج تحت هذه المميزات القومية المميزات المحلية التى تتعلق بصفة خاصة للفنون الإسلامية فى كل إقليم من الأقاليم التى انتشر فيها هذا الفن الإسلامى ويرجع أحد الباحثين ظهور هذه التأثيرات الفنية المحلية إلى ظروف سياسية أو بمعنى آخر أن أثر هذه الفنون القيمة لم يتضح بصورة جلية إلا عندما سيطرت الشعوبية فتحركت تبعًا لها القوميات التى دخلت الإسلام[٢] .

وفن التصوير فرع من أفرع الفن الإسلامى بصفة عامة كان أهم ما يميز قناعة المصورين فى كل أجزاء العالم الإسلامى فى فترة من الفترات بأنهم ينتسبون إلى حضارة عربية هذه الحضارة العربية عكست إرادة الخالق[٣] .

وبالنسبة للتصوير فى العصر الفاطمى يمكن القول بأن دراسة الأوضاع السياسية فى

---

(١) سعاد ماهر ، أثر الفنون التشكيلية الوطنية القديمة على فن القاهرة فى العصر الفاطمى القاهرة سنة ١٩٦٩ ، ص ٥٢١ .

(٢) عفيفى البهنسى ، دراسات نظرية فى الفن العربى ، ص ٤ .

(٣) المرجع السابق ، ص٥ . Lapeinturearabe, op . cit. , p . II

مصر فى تلك الفترة فى ضوء العناصر الآتية :

١- علاقة الحكام الفاطميين برعاياهم من المسلمين وغيرهم .

٢- علاقة الدولة الفاطمية بالدول الإسلامية فى المشرق (العراق - إيران) .

٣- علاقة الدول الفاطمية بالدول الغير إسلامية المحيطة بها .

ويبدو لـــى أن دراسة الأوضاع السياسية فـــى ضوء العناصـر السابقة ولـو بصورة موجزة ، سوف يؤدى فى الـنهاية إلى تفسير حدوث الـتأثيرات الفنية المختلـفة على فن التصريو الفاطمى ذلك أن دراسة العلاقة السياسية بين الحكام الفاطميين وبيو رعاياهم من المسملين السنة والقبــط سوف يفسر فى اعتقادى التأثيرات الفنية المحلـية على فن التصوير المصرى فى الـعصر الفاطمى ، كـما أن دراسة العلاقات السيـاسية بين الدولة الفـاطمية والدول الإسلامـية الموجودة فى المشـرق مثل العراق مركـز الخلافة الشرعيـة وإيران من الممكن أن يفسر التأثيرات الفنية الواقعة من قبل هذين المركزين الفنين على فن التصوير الفاطمى ، كمـا أن دراسة العلاقة السياسية بـين الدولة الفاطمية والدول الغـير إسلامية خاصة المـدن الإيطالية والـدولة البيزنـطية سوف يفســر لنا التأثـيرات التى وقعـت على التصوير الفاطمى من قبل هذا المركز الفنى ، وفى النهاية سوف نجد تأثيرات متعددة على التصوير الفاطمى من قبل مراكز فنية متعددة :

١- التأثير المحلى على التصوير الفاطمى .

٢- تأثير المشرق الإسلامى (العراق - إيران) .

٣- التأثير العربى على التصوير الفاطمى (الدولة البيزنطية - المدن الإيطالية) .

التأثير المحلى على فن التصوير الفاطمى

أعنى بالتأثير المحلى على فن التصوير الفاطمى - تأثير فنون التصوير السابقة على الفترة الإسلامية فى مصر وهى التصوير الفرعونى والتصوير فى الفترة الإغريقية الرومانية وفى المقام الأول أقصد تأثير الفن القبطى على فن التصوير الإسلامى وذلك لأن هناك من يعتبر أن الفن الفاطمى إنما هو إحياءًا للفن القبطى المصرى[1] . وبالنسبة للعصر الفرعونى فمهما قيل فإننا لا نستطيع القول بأن كنور مصر الفرعونية كانت مجهولة فى العصور الوسطى ويشير زكى حسن إلى أن أكثر أحاديث الكنوز التى ترد فى كتب التاريخ والأدب عن مصر وقد تكون اكتشافات أثرية[2] . وقد ظهر فيما يبدو لى التأثير الفرعونى فى أشكال بعض الإطارات المحيطة بالتصاوير المرسومة على الخزف كما أن التصوير المصغر بصفة عامة يعتبر من فنون مصر الفرعونية الذى تطور فيما بعد[3] .

ما بالنسبة لتأثير الفترة التالية وهى الفترة الإغريقية الرومانية على فن التصوير الفاطمى ، فيتضح فى اعتقادى فى قرب التصاوير الفاطمية من الطبيعة بدرجة ملحوظة ، وهذا التأثير بما كان نتيجة للتصاوير القريبة من الطبيعة التى كانت ترسم للأشخاص المتوفين على الواح خشبية توضع على الجزء الأمامى من توابيت الموتى وكان الغرض من رسم هذه الصور أن تحاكى شبه المتوفى وهذه التصاوير كانت تنسب إلى الجالية الإغريقية فى مصر والتى وجدت فى مدينة الفيوم[4] .

وبالنسبة لتأثير الفن القبطى على التصوير الفاطمى فإنه يعد من أبرز التأثيرات المحلية ان لم يكن هو التأثير الرئيسى الواضح الذى وقع على التصوير الفاطمى ، وقبل أن أعرض للعناصر التى اتخذها المصور الفاطمى من الفن القبطى أعرض للعلاقة بين الحكم الفاطمى وبين رعاياه من الأقباط والمسلمين لأن ذلك سوف يفسر فى اعتقادى

---

(١) محمد عبد العزيز مرزوق ، الفنون الزخرفية الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين : القاهرة ١٩٧٤ ط١ ، ص ٢٤٠ .

(٢) زكى حسن ، الفن الإسلامى فى مصر ، (سبق الإشارة إليه) ص ٩٦ .

(٣) Un Dessenimdexk Siecle, op . cit, p. 114

(٤) نعمت إسماعيل ، فنون الشرق الأوسط القديم ، دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٩ ص٢٦١ .

التأثير الهائل للفن القبطى على فن التصوير الفاطمى . ولقد ذكر المؤرخون أن سياسة الولاة المسلمين - قبل الفاطميين - نحو الأقباط كانت تقوم على قواعد استثناءات معينة إلا أن سياسة الفاطميين نحوهم كانت تمثل تغييرًا ملحوظًا[١] .

فقد أعطى «جوهر الصقلى» منذ البداية وعدا للأقليات غير الإسلامية بالحرية الدينية[٢] . ويبدو أن سياسة الفاطميين التى غلب عليها التسامح الشديد إزاء الأقباط وكانت السبب فى تردد الكثير من الأساطير حول ارتداد بعض الخلفاء الفاطميين عن الإسلام واعتناقهم النصرانية[٣] ، ومن هؤلاء الخلفاء الفاطميين «المعز لدين الله الفاطمى» أول الخلفاء الفاطميين فى مصر فقد أشار الأقباط فى كتبهم التاريخية إلى أن هذا الخليفة ترك الحكم بعد أن اعتنق المسيحية[٤] ، وأنه عمد فى معموديته لاالت موجودة «بكنيسة أبى سفين» بل ودفن فى هذه الكنيسة[٥] . ورغم أن مناقشة مثل هذا الموضوع ليس مجالها هذا البحث إلا أننى أوردتها كدليل على أن نمو العلاقات وخصوصيتها بين الفاطميين والأقباط أدت إلى مثل هذه الأساطير . .

أما «العزيز» ثانى الخلفاء الفاطميين فكان أكثر عطفًا على النصارى من أبيه لما كان بينه وبينهم من صلة النسب ذلك أنه كان متزوج من نصرانية[٦] . وكان من أثر سياسة التسامح التى اتبعها العزيز نحوهم أن ازداد نفوذهم فى عصره وعمل بدواوين الدولة كثير من كتابهم ، كما رفع عيسى بن نسطورس وهو مسيحى إلى كرسى الوزارة[٧] . .

ويقال أيضًا أن «الحاكم» كان يعاملهم معاملة حسنة ، أما ما قام به إزاءهم من اضطهاد فكان جزء من حلقات الظلم التى وقعت على المصريين جميعًا نظرًا لسياسة «الحاكم المتقلبة»[٨] ، على أن الكتب المسيحية تذكر أن «الحاكم» اختفى بعد أن تردد آخر

(١) جاك تاجر أقباط ومسلمون من الفتح العربى إلى عام ٩٢٢ (القاهرة ١٩٥١) ص ١١٨ .

(٢) جمال الدين الشيال ، تاريخ مصر الإسلامية (دار المعارف - القاهرة ١٩٦٧) ج١ ، ص ٢١٢ .

(٣) محمد عبد الله عنام ، مصر الإسلامية تاريخ الخطط المصرية (القاهرة ١٩٣١) ص ٧٧ .

(٤) جاك تاجر ، المرجع السابق ، ص ١٥١ .

(٥) Butler (A.I.), The Ancient Coptic Churches of Egypt, oxford I884 .

(٦) حسن إبراهيم حسن ، الفاطميون وسياستهم الداخلية (سبق الإشارة إليه) ص١٩٩ .

(٧) جمال سرور ، الدولة الفاطمية وسياستها الداخلية (سبق الإشارة إليه ص٨٧) .

(٨) حسن إبراهيم ، المرجع السابق ، ص٢٠٦ .

شهور خلافته على الرهبان المسيحيين وأنه أصلح الأديرة والكنائس[١] ، ويقال أن «الظاهر» كان يعمل على اكتساب عطفهم وأنه أصدر بيانًا أعلن فيه أنهم أحرار فى عقائدهم وشعائرهم وأنه لا إكراه فى الدين[٢] ، ويقال أن «المستنصر» عاملهم معاملة حسنة للغاية وأنهم فى عهده بلغوا أعلى المناصب وأنه أرسل فى طلب ا لوزير الأرمنى «بدر الجمالى»[٣] ، أما «الآمر» فإنه كان يزور الأديرة ويعطى الرهبان فى ديارهم الواقع قرب الجيزة عشرة آلاف درهم كلما ذهب للصيد بالقرب من هذا الدير[٤] ، وأما بالنسبة «للحافظ» فيقال أنه ولع بزيارة أديرة النصارى وأنه خاطر بحياته ليحمى وزيره «بهرام النصرانى»[٥] .

وبالجمل فقد عامل الخلفاء الفاطميون النصارى معاملة تنطوى على العطف والرعاية[٦] . . ولم يقتصر عطف الفاطميون على النصارى فى مظاهر إسناد وظائف الدولة الرئيسية فحسب بل أعادوا التقليد الذى سنه «محمد الأخشيد» بالاشتراك فى الحفلات الدينية المسيحية ، بل وكان الأخشيديون يشتركون فى هذه الأعياد بصفتهم الشخصية بينما صبغها الفاطميون بالصبغة الرسمية فلم يعودوا يحضرونها بصفتهم الشخصية بل الدولة نفسها هى التى أصبحت تحتفل بهذه الأعياد[٧] . والدليل على ما سبق ما يرويه «المسعودى» عن موقف الخلفاء الفاطميون من هذه الأعياد[٨] . وفى مقابل هذه السياسة كانت العقوبة الصارمة تفرض على من يمدح الخلفاء السنيين[٩] ووصل الأمر إلى حد إبطال الصلاوات التى لايعترف بها الشيعة[١٠] ، هذه السياسة الحسنة إزاء

---

(١) جاك ، أقباط ومسلمون (سبق الإشارة إليه) ص١٥١ .

(٢) جمال سرور المرجع السابق ، ص٨٩ .

(٣) جاك تاجر ، المرجع السابق ، ص١٥٢ .

(٤) حسن إبراهيم ، المرجع السابق ، ص٢١٧ .

(٥) جاك تاجر ، المرجع السابق ، ص٢١٧ .

(٦) حسن إبراهيم ، الفاطميون فى مصر (سبق الإشارة إليه) ص٢١٧ .

(٧) جاك تاجر ، أقباط رمسلمون (سبق الإشارة إليه) ص١٤٦ .

(٨) المسعودى ، مروج الذهب ، ج٢ ، ص ٣٦٤ ، ٣٦٥ .

(٩) حسن إبراهيم ، المرجع السابق ، ص ٢٠٩ .

(١٠) المقريزى ، الخطط (سبق الإشارة إليه) ج٢ ، ص٣٤٠ .

النصارى وتلك المعاملة السيئة للسنة كان هالك أكثر من رأى فى تعليلها فيذكر البعض أن[1] الخلفاء الفاطميين بعد أن جاءوا إلى مصر بمذهب شيعى خالفوا به جمهور المسلمين وجدوا أنهم بحاجة إلى من يعاونهم فى تثبيت سلطانهم فى مصر ولما أيقنوا أنه من المتعذر الاعتماد على أهل مصر وأغلبهم من السنة المرتبطين عاطفيًا بالخليفة العباسى فى بغداد أدى هذا إلى تقريب أهل الذمة وبخاصة الأقباط فى مصر[2] . ومما يقال أيضًا فى هذا الموضوع أن الخلفاء الفاطميين الغرباء عن بلادهم حاولوا أن يحققوا الوحدة القومية والتعاون الخاص لجميع المسلمين كما تدل ع لى ذلك بصفة قاطعة تصريحات «المعز» وأعمال قائده «جوهر» ولكن يبدو أن الخلفاء الفاطميين عدلوا مبكرين عن التقريب من السنة بعد أن قاموا بمحاولات فاشلة ولما أصبح تحت تصرفهم جيش كبير من أهل شمال إفريقية ومعزز بالعناصر التركية والجنود السود فضلوا كسب عطف الزميين الذين لم يزالوا فى ثرائهم ونفوذهم حتى قدوم الفا طميين لانتمائهم إلى الطبقة المثقفة المسيطرة على الأداة الحكومية . . وكان الفاطميون أيضًا نتيجة لطموحهم لتوسيع رقعة الامبراطورية بالإضافة إلى عيشتهم معيشة كلها ترف ورفاهية كانوا فى حاجة إلى الكمال ، إلى إدارة منظمة تقوم ع لى عاتق موظفين أكفاء ومخلصين يقومون بجباية الضرائب فى مواعيدها وكان الأقباط على استعداد تام للقيام بهذا الدور خير قيام فلما يئس الفاطميون من استمالة السنية إلى جانبهم لجمودهم نحوهم ولمسوا إخلاص النصارى الذين كانوا يجمعون بين الكفاءة الإدارية و المهارة الصناعية ازدادت علاقتهم بهم وتوطدت[3] . . وأيًا كان السبب وراء التسامح الفاطمى إزاء الأقباط ، فإن هذا التسامح وتلك السياسة كانت إيذانًا بطريقة غير مباشرة بإحياء عاداتهم وتقاليدهم وفنونهم[4] بالإضافة إلى أن الفن القبطى نفسه كان لايزال موجودًا حتى القرن التاسع الميلادى[5] . .

(١) جمال سرور : الدولة الفاطمية ، فى مصر سياستها الداخلية (سبق الإشارة إليه) ص٨٦ .

(٢) سعاد ماهر : أثر الفنون التشكيلية القديم على فن القاهرة فى العصر الفاطمى (سبق الإشارة إليه) ص٥٢٨ .

(٣) جاك تاجر ، أقباط ومسلمون (سبق الإشارة إليه) ص١٥١ .

(٤) سعاد ماهر : الفنون التشكيلية القديم وأثرها على فن القاهرة فى العصر الفاطمى (سبق الإشارة إليه) ص٥٢٩ .

(٥) سعاد ماهر ، منسوجات المتحف القبطى : القاهرة ١٩٥٧ ، ص١٣ .

وبما ساعد على بقاء الفن القبطى تلك السياسة التى سار عليها المسلمون عند فتحهم لمصر أو غيرها من البلاد فقد تركوا لأهلها حرية ممارسة فنونهم وصناعاتهم وإدارة أعمالهم ويبدو لى أن ظهور التأثير القبطى على التصوير الفاطمى يعود من جهة أخرى إلى أسباب ربما لاتتعلق بكون الصانع مسيحى أو مسلم . . ذلك أن ظهور الرموز المسيحية بالإضافة إلى الملامح والمميزات القبطية على مختلف التصاوير الفاطمية أنما يعود إلى راعى الفن ها - بمعنى أوضح أن ظهور طبقة من الوزراء وكبار رجال الدولة من الأقباط دفع المصور الذى يرسم على الخزف والخشب والعاج والجدران والورق وغيره - إلى رسم عناصر محببة إلى هؤلاء الرعاة . ذلك أن المصور الذى يكلفه وزير مسيحى برسم وتصوير صحن من الخزف ، من المؤكد فى اعتقادى أن هذا المصور سوف يرسم عناصر مسيحية حتى ولو كانت ديانته هو مخالفة لذلك ، بمعنى حتى ولو كان هو مسلم ذلك لأن راعى الفن ها مسيحى وهذا يختلف بالطبع إذا كان راعى هذا الفن أو الشخص الذى كلف المصور كان مسلمًا فإنه حتمًا سوف يرسم له صورة أو يزخرف له ما يطلبه بزخرفة خيالية من الرموز المسيحية ، هذا عنصر ، والعنصر الآخر من أين يأتى هذا المصور أو الفنان بالنماذج وللنمو والرموز التى ترضى ذوق راعى الفن - فى هذه الحالة إذا كان راعى الفن ها مسيحى فسوف يعود المصور أو الرسام إلى نماذج مسيحية قبطية ليأخذ منها بعض العناصر يضيفها على عمله المهدى إلى هذا الشخص القبطى كما هو الحال بالنسبة للمصور القبطى أو الفنان القبطى الذى كان يرسم أو يزخرف مادته أو يصنعها بالطريقة المعتادة مع تزويدها بشريط من الكتابة العربية وذلك فى فجر الإسلام هذا الشريط أساسًا لأن راعى الفن مسلم . وهذا يذكرنا بوقتنا الحاضر حينما يريد الفنان أن يرسم لوحة فنية تتضمن مناظر عرلية فإنه يعود إلى نماذج إسلامية قديمة ليأخذ أو ليستوحى بعض عناصرها ويضعها على عمله الفنى ، ويمكن إرجاع أسباب ظهور التأثير القبطى على التصوير الإسلامى فى مصر الفاطمية إلى :

أ - أن الفن القبطى كان لايزال موجودًا .

ب- ظهور طبقة من رعاة الفن المسيحيين من كبار رجال الدولة والأثرياء .

جـ- سياسة التسامح مع النصارى الأمر الذى مكن هذه الطبقة من الرعاة من تحقيق ما يريدون على التحف والتصاوير التى يملكونها .

أما بالنسبة للتصاويرز على الورق فإن التأثير القبطى يتضح فى أسلوب تصميم التصاوير التى تمثل المجموعات مثل الصورة الموجودة فى المتحف البريطانى والتى تمثل معركة حربية . فنرى أن المصور رسم الأشخاص تبعًا للأسلوب القبطى الذى يرسم الأشخاص حرة مطلقة فى الصورة ولا تخضع لتصميم محدد . . كما أن الألوان السوداء والحمراء والصفراء كانت أساسية فى التصاوير القبطية . . كما أن رسوم الرؤوس المربعة الغير متقنة الرسم ورسوم العيون والأجسام فى هذه الصورة كانت كلها تحاكى الأسلوب التصويرى فى الفن القبطى والذى عاد إليه الفنان فى العصر الفاطمى[١] .

كما أن العيون اللوزية الواسعة بالإضافة إلى الأنف المرسومة على هيئة خطين متجاورين كلها وجدت فى التصاوير القبطية[٢] ورأيناها أيضًا فى التصاوير الفاطمية المرسومة على الورق[٣] .

أما بالنسبة للتصاوير الجدارية من الملاحظ أن الأقباط قد وجهوا عناية كبيرة لزخرفة الجدران والشرقيات الموجودة بالكنائس فسجلوا عليها تصاوير جدارية ملونة موضوعاتها مستمدة من قصص الأنبياء[٤] . والأحداث الدينية حتى يمكن القول أنه لم تكن هناك كنسية أو دير تخلو من المناظر المائية[٥] . وقد وجدنا الأمر نفسه بالنسبة للعصر الفاطمى فالتصاوير الجدارية الفاطمية عل يالرغم من قلتها إلا أن الإشارات التاريخية إليها كثيرة ومتعددة مما يوحى بأن العصر الفاطمى كان يمثل فترة ازدهار بالنسبة لهذا النوع من التصاوير . . كما أن هناك صلات واضحة بين التصاوير الجدارية الفاطمية سواء فى مصر أو فى خارجها وبين التصاوير الجدارية القبطية من حيث الموضوعات ، فكما رسم المصور القبطى صور صيادى الطيور والوحوش المفترسة والأسماك وكذلك الحيوانات المصرية الأليفة كالأرانب والغزلان[٦] . كل تلك الموضوعات وجدناها فى التصاوير

(١) Panting in the fatimd period , op . cit . , p. 122.

(٢) The Early Chrmstian and Byzantine World , op. cit . , p. 148.

نعمت إسماعيل ، فنون الشرق الأوسط القديم (سبق الإشارة إليه) لوحة ٢٨٤ .

(٣) أطلس الفنون الزخرفية ص ٨٥٥ ص ٢٩٢ .

(٤) نعمت إسماعيل ، المرجع السابق ، ص٢٦٥ .

(٥) The Art of Egypt through the Ages ; op. cit. , p. 57.

(٦) مراد كامل ، حضارة مصر فى العصر القبطى ، (سبق الإشارة إليه) ص ١٤٤ .

الجدارية الفاطمية[١] . .

أما بالنسبة للتصاوير الفاطمية الموجودة على الزخرف فإن كثير من القطع الزخرفية ظهر عليها أشخاص ذوى سحن مسيحية بل أن بعض هؤلاء الأشخاص ربما كانوا يمثلون قديسة مسيحية . . وهو الأمر الذى انتشر على المنسوجات القبطية[٢] . والملاحظ أن المصور اكتفى برسم شخص واحد فى الصورة وربما كان هذا الشخص ذو الملامح القبطية جزء من أسطورة دينية حاول أن يصورها الرسام ولكن ضيق الصحن منعه من ذلك فاكتفى بالرمز إليها . كما أن تفاصيل الوجوه الفاطمية[٣] كانت قريبة جداً من تفاصيل الوجوه على النماذج القبطية المصورة سواء من حيث أشكال العيون أو من حيث طريقة رسم الأنف الأقنى[٤] ، كما أن هناك الكثير من القطع الزخرفية التى تحوى رسوم صلبان مسيحية ، وهى كلها طرقاً كانت موجودة فى التصاوير القبطية[٥] ، كما ظهرت بعض العناصر التصويرية القبطية الشائعة مثل الحمام والأسماك وهى تمثل مقاطع من اسم المسيح باللغة القبطية[٦] . كما استعمل المصور الفاطمى على الخزف تصميمات لتصاويره قريبة الشبه من تصميمات مماثلة استعملت على الخزف فى العصر القبطى[٧] أما بالنسبة للخشب فإنه من الطبيعى أن نشاهد التقاليد القبطية فى صناعة الأخشاب[٨] ، ويتضح التأثير القبطى فى الأخشاب الطولونية مما يثبت شيئاً من المواصلة والمداومة فى الفن

---

(١) زكى حسن ، كنوز الفاطميين (سبق الإشارة إلية) لوحات ٣، ٤ .

(٢) ديماند ، الفنون الإسلامية ، (سبق الإشارة إليه) ص٢٧ .

(٣) Islamic pottery, op . cit . , pl . XXXVIII B , c
La Céramique Egyptienne , op . cit . , p. 47 .
La Céramique Musulmane , op . cit . , pl . XXVII .

(٤) نعمت إسماعيل ، لوحات أشكال

(٥) La Céramique Musulmane , op . cit . , pl . XXXII .
La Céramique Musulmane , op . cit . , p. XXXII .
La Céramique Egyptienne , op . cit . , p. 58 , 14,9 .
La Céramique Musulmane , op . cit . , pl . XXVI .

(٦) La Céramique Musulmane , op . cit . , pl . XI , I , 2 , 5 .

(٧) Du Bourguet (p.) L'art Copte , paris, 1968 , p. 1838, pl . 139,p. 138 , pl.137

(٨) سعاد ماهر : الفنون التشكيلية القديمة (سبق الإشارة إليه) ص ٥٢٧ .

المصرى[1] . أما فى العصر الفاطمى فإن التأثير القبطى يبدو واضحًا ذلك أن هناك صلات بين الأخشاب القبطية المحفورة التى تحوى الكثير من القصص والأساطير المسيحية والمرسومة بأسلوب قريب من الطبيعة إلى حد كبير وبين الأخشاب الفاطمية المحفورة وخاصة تلك الموجودة فى الكنائس . ذلك أن تلك اللوحات الخشبية المصورة بالحفر[2] والتى تمثل موضوعاتها قديسين يحملون الأناجيل ، والبعض الآخر يمثل صراع من الشر ممثل فى الحيوان المفترس[3] . كلها فى اعتقادى نفذت أو استوحت من نماذج قبطية سابقة عليها وخاصة فى التصاوير المنحوتة والتى أكثر الفنان القبطى فيها من استخدام مواضيع الأساطير الإغريقية بعد اعطائها الروح القبطية[4] ، وكذلك بعض تصاوير النسيج القبطى وخاصة تلك التى تمثل مناظر الصيد[5] .

أما بالنسبة للمنسوجات فقد برع الأقباط بصفة عامة فى صناعة النسيج ومارسوها بمهارة فائقة ورثوها عن الفراعنة[6] .

ولذا فكان من الطبيعى أن تترك المنسوجات القبطية آثارها الواضحة على التصوير الفاطمى ولقد تميزت المنسوجات القبطية باحتوائها على موضوعات أدمية وحيوانية ونباتية وقد رسمت الموضوعات السابقة كلها بأسلوب طبيعى يحاكى التقاليد الهلينستية فى البداية[7] .

ومن هذه الفترة ظهرت تصاوير للمحاربين يحملون الرماح والسيوف وكذلك تصاوير الراقصين الذى تكرر رسمهم مع المحاربين بالتبادل[8] . ثم ظهرت صور

---

(١) زكى حسن : الفن الإسلامى فى مصر (سبق الإشارة إليه) ص ٥٥٩ ٩٥

(٢) Pauty , Bgis S.I. Coptes , pl . XXXV , XXXVI , XXXVII

(٣) Ibid . pl . VII

(٤) نعمت إسماعيل : فنون الشرق الأوسط القديم (سبق الإشارة إليه) ص ٢٦٧ .

(٥) L'art Copte, op. cit . , p. 10 , pl . 98

(٦) نعمت إسماعيل ، فنون الشرق الأوسط القديم (سبق الإشارة إليه) ص ٢٦٥ .

(٧) ديماند ، الفنون الإسلامية (سبق الإشارة إليه) ص ٢٧ .

(٨) زكى حسن ، زخارف المنسوجات القبطية ، مجلة كلية الآداب ، المجلد ، . سنة ١٩٥٠ ص ٩٣٠ .

القديسين والمتعبدين تدريجياً[١] ، كما استعملت بعض القطع على قصص دينية كاملة كما هو الحال فى القطعة التى تمثل قصة النبى يوسف كعندما ألقاه أخوته فى الجب[٢] . ولقد تركت التصاوير القبطية على النسيج آثارها الواضحة على المنسوجات الفاطمية المصورة المصورة سواء من حيث التكنيك الصناعى أو الروح العامة فى الزخارف . كما أن موضوعات المنسوجات القبطية وجدت على التصاوير الفاطمية المختلفة ومن أمثلة ذلك أن صور الراقصات على النسيج القبطى[٣] وجدناها بنفس الأوضاع فى التصاوير الجدارية الفاطمية[٤] مما يدل على صفة الاستمرار فى التصوير المصرى . كما أن كثير من العناصر التصويرية الحيوانية وجدناها منتشرة فى النسيج القبطى وكذلك فى التصاوير الفاطمية فى المواد المختلفة . ومن أمثلة ذلك الأرنب[٥] الأسد[٦] . بالإضافة إلى ما سبق فإن تصميمات التصاوير على النسيج القبطى[٧] تبدو متشابهة مع تصميمات التصاوير على النسيج القبطى[٨] .

وخلاصة القول أن التأثيرات المحلية كان لها دورها فى التصوير الفاطمى وخاصة تأثيرات الفن القبطى من الممكن تلخيصها فى النقاط التالية :

---

(١) ديماند المرجع السابق ، ص ٢٧ . Daltan , Byzentine Art

(٢) نعمت إسماعيل ، المرجع السابق ، ص ٢٦٥ .

(٣) Wulff (O.) Volbach (W.F.) , Spatantike and Koptische Stoffe Aus Agyptischen Grab Fuanden , Berlein 1926 , Taf . 5

(٤) L'art Copte , op . cit , p. 105 , pl . 97

Le pittere Musalmane , op . cit . , Fig s . 219 , 220

Paintingin The Fatimid period , po . cit . , Fig . 219 .

(٥) Spatantike und Koptische Stoffe Aus Agyptischen Grab Funden , op . cit . , Taf . 10 , 27 , 51 .

Une Peintere du XII e Siecle , op , cit . , p . 116 .

Three minture From Fustat , op . cit , p. 93

(٦) Ibid . , p. 94 .

(٧) Catalogе of Textiles , op . cit . , pl . III , XVII , XXII

(٨) زكى حسن ، أطلس الفنون الزخرفية و التصاوير (سبق الإشارة إليه) استمارة ٥٩٠ ، ٥٩١ وأشكال ٥٩٢ ، ٥٩٣ ، ٩٠٤ ص١٩٦ .

١- استعمال المصـــور لعناصـر تصـويرية انتشرت فـى الفـن القبطـى .

٢- استخـــدام المصور الفاطمـى لبعض التصـميمات التى سـبق وأن استخدمهـا الفنان القبطـى ، بالإضافة إلى التشـابه فى أسلوب تنفـيذ هذه العناصر سـواء من حيث الملامح أو من حيث الألوان .

٣- وقد لخص «عبد العزيز مرزوق» هذا التأثير بقـوله «ولقد سار الفاطميون فى الطريق الصحيح إذ عمـلوا على إحياء التقاليد الـفنية القديمة أو بعبارة أخرى الـفن القبطى وساروا به فى سبيل التطور(١) .

(١) محمد عبد العزيز مرزوق ، الزخرفة الإسلامية فى مصر قبل الفاطميين (سبق الإشارة إليه) ٢٤٠ .

التأثيرات الإيرانية و العراقية

أعرض للعلاقات السياسية بين كل من إيران والعراق من جهة ومصر من جهة أخرى في العصر الفاطمى لمعرفة الصلات بين هذه الأقاليم الإسلامية فى تلك الفترة كوسيلة لتفسير التأثيرات الفنية .

اولا - العلاقة بين إيران ومصر :

بالنسبة لإيران فقد كان يحكم جانبها الشرقى فى ذلك الوقت الغزنويون ، ويحكم جانبها الغربى بنى بويه . ولقد كان الغزنويون يؤمنون بالحضارة الإيرانية إيمانًا عميقًا وقد زين «محمود الغزنوى» قصره بالتصاوير التى تمثل الوقائع الحربية الساسانية أما بنى بويه فكانوا إيرانيون على المذهب الشيعى(1) ، وكانت الدولة الفاطمية بدورها دولة شيعية ومن هنا وجدت الصلات الوثيقة بين مصر الفاطمية وإيران ، ولقد أخذ الفاطميون الكثير عن الفرس فى عاداتهم ورسومهم حتى جعلوا بلاطهم أشبه بالبلاط الفارسى ويبدو أن هذه الصلات بين الفاطميين والإيرانيين لم تنقطع قط بل ظلت وطيدة(2) .

ويبدو أن الخليفة الفاطمى كان يتشبه فإذا تهيأ لانعقاد مجلسه خلف ستار ثم يرفع الستار ويرتل جماعة من المقرئين القرآن بصوت مرتفع . ويقول «المسعودى أن ستاراً كان يفصل بين ملوك الفرس ومن يحضرون مجالسهم(3) .

واحتفل فى مصر كذلك بالأعياد الفارسية وأهمها عيد النيروز الذى يعتبره الفرس عيدًا قوميًا . وهناك عيد يسميه العرب الزق وينسب إلى «كيومرث» أو لملك من ملوك الفرس الآخرين وفى هذا العيد كانت المصابيح توقد فى الحوانيت وكل من حمل مصباح نال على ذلك درهمًا ، كما أن ماء الورد والحلوى كانت توزع على رجال الدولة(4) .

---

(1) محمد عبد العزيز مرزوق ، الصلات المتبادلة بين مصر وإيران ، القاهرة ١٩٧٥ ، ص ٢٦ .

(2) عبد المنعم ماجد ، نظم الفاطميين ورسومهم فى مصر : القاهرة سنة ١٩٥٥ ، ص ٤١ .

(3) حسين مجيب المصرى ، إيران ومصر عبر التاريخ : القاهرة ١٩٧٢ ، ص ٣٠ .

(4) حسين مجيب المصرى ، إيران ومصر عبر التاريخ (سبق الإشارة إليه) ص ٣٠ القلقشندى ، صبح الأعشى ، ج٢ ، ص ٤٢٢ .
متز ، الحضارة الإسلامية ترجمة أبو ريده (القاهرة ١٩٥٧) ج١ ، ص ٢٨٣ .

ولما كان الاحتفال بالأعياد من مظاهر الاعتزاز بالقومية ، كانت هذه الأعياد تعبيراً صريحًا عن ذلك المدى البعيد الذى بلغه الفاطميون فى ميلهم إلى الفرس ومظاهر حضارتهم وفكرهم[١] .

ويبدو أنه من ثمار هذه العلاقات وفود كثير من الصناع والفنانين والرحالة الإيرانيين إلى مصر[٢] . ويتضح من العرق السابق أن تأثر فن التصوير الفاطمى بالفن الإيرانى أمر غير مثير للدهشة .

ثانيا - العراق ومصر :

إن استعراض العلاقات السياسية بين الدولة ال فاطمية والدولة العباسية قد مر بتطورات متعددة ولا غرابة إذا كان قيام الدولة الفاطمية قد أحدث رد فعل عنيف فى العالم السنى بوجه عام وفى الخلافة العباسية بوجه خاص لما ترتب عليه من استئثار الدولة الجديدة بولاء نسبة لا يستهان بها من المسلمين فبعد أن كان المسلمون جميعًا باستثناء أقلية فى الأندلس تدين بالولاء أما طوعًا أو كراهية للخليفة العباسى فى بغداد ونرى فيه الخليفة الأوحد لرسول الله ﷺ والرجل الذى يجب طاعته والامتثال لحكمه . نجد أن الفاطميون يقطعون لأنفسهم جزء من أثمن أجزاء العالم الإسلامى ويعتتمد فى هذا الجزء على دولة ولا تقف فى سياستها عند حد الخروج عن طاعة الخليفة العباسى [٣] .

كما نجد أن «المعز» عبر عن رغبته فى فتح العراق فى الحديث الذى دار بينه وبين رسول الامبراطور البيزنطى[٤] ذلك أن بلاد العراق كانت محط أنظار الفاطميين على الأخص بعد أن استبد البويهيون بالسلطة فى بغداد سنة ٣٣٢ هـ ، وقضوا على نفوذ الخلفاء العباسيين[٥] ، والغريب فى أمر بنى بويد الذين فرضوا وصايتهم على الخلافة

---

(١) عبدالنعيم حسين ، التقاء الحضارتين المصرية والإيرانية (القاهرة ١٩٥٧) ص ٦٧ .

(٢) محمد عبد العزيز مرزوق ، الصلات المتبادلة بين مصر وإيران (سبق الإشارة إليه) ص ٢٦ .

(٣) سعيد عاشور ، مصر فى العصور الوسطى ، القاهرة ١٩٧٠ ط١ ، ص٢٣٣ .

(٤) جمال الدين سرور سياسة الفاطميين الخارجية (سبق الإسارة إليه) ص ١٦٧ .

(٥) جمال الدين سرور المرجع السابق ، ص ١٦٨ .

العباسية فى النصف الأول من القرن الرابع الهجرى (العاشر الميلادى) أنهم كانوا شيعة بمعنى أنهم كانوا من الناحية المذهبية أقرب إلى الفاطميين ، ولكن البويهيين نظروا بدورهم إلى الدولة الفاطمية من وجهة النظر السياسية(1) . وعلى الرغم من أن كلا الطرفين قد تبادل الرسائل الودية مع الطرف الآخر(2) كما أن رسول «العزيز بالله الفاطمى» استقبل استقبالاً حافلاً عندما وصل إلى بغداد(3) ، ويدل هذا الاستقبال على أن مسألة العلاقات بين الفاطميين والعباسيين من المشاكل التى فكر فيها بنى بويد ، وقد اعرض بنى بويد عن هذه السياسة لما سيتعرض له سلطانهم من خطر بسبب وجود خلافة علوية خرى(4) . . ولم يقف الخلفاء الفاطميون مكتوفى الأيدى أمام الموقف العدائى الذى وقعته الخلافة العباسية فى العراق ومن ورائها بويد .

وباستيلاء السلاجقة على بغداد عام ٤٤٧ انتقلت الخلافة العباسية من سيطرة بنى بويد إلى سيطرة السلاجقة ولم يكن حال الخلفاء العباسيين فى أيام السلاجقة مختلف اختلافًا كبيرًا عما كانت عليه أيام بنى بويد «ويقول Arnold أن الخليفة لم يكن من القوة بحيث يستطيع أن يعارض فى شيء(5) وقد كان السلاجقة سينين متعصبين فقاوموا المذهب الشيعى وتعقبوا دعاته فى المشرق الأدنى وعملوا على تقويض النفوذ الفاطمى لا فى العراق فحسب بل فى الشام أيضًا(6) حيث كانوا يحاولون إرجاع الشام ومصر من يد الفاطميين(7) .

هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن اضطراب الحالة الداخلية فى مصر أواخر عهد

---

(1) سعيد عاشور ، المرجع السابق ، ص ٢٣٤ .
محمد عبد العزيز مرزوق ، التأثيرات المتبادلة فى الفنون بين إيران ومصر (سبق الإشارة إليه) ص ٢٥ .
(2) جمال الدين سرور ، المرجع السابق ص ١٧٠ .
(3) المرجع نفسه ، ص ١٧١ .
(4) حسن إبراهيم الفاطميون فى مصر (سبق الإشارة إلي) ص ١٠٤ .
(5) Arnold , The Caliphat . Dxford , 1924 , p. 83 .
(6) سعيد عاشور ، مصر فى العصور الوسطى (سبق الرشارة إليه) ص ٢٣٦ .
(7) Lame-poole , The history of Egypt in the iddle Ages , London , p. 161 .

المستنصر بالله الفاطمى كان له أكثر الأثر فى صرف الحكومة الفاطمية عن الاهتمام بنشر دعوتهم فى بلاد العراق[١] .

وهكذا يتضح من العرض للعلاقات بين القاهرة الحاضرة الدولة الفاطمية الشيعية وبغداد حاضرة الدولة العباسية السنية المتداعية أنها كانت علاقة تنافس وكان لتلك المنافسة أبعد الأر فى الحضارة والفن [٢] .

وإذا تركنا الصلات السياسية بين كل من مصر من جهة وإيران والعراق من جهة أخرى سوف نجد أن هناك صلات فنية ، هذه الصلاة الفنية تتمثل فى مجموعة من التأثيرات الإيرانية والعراقية فى فن التصوير الفاطمى .

وقد حاولت أن أحدد التأثيرات الإيرانية بمفردها والتأثيرات العراقية بمفردها بدورها إلا أنى وجدت أن معظم العناصر التصويرية التى أخذها المصور الفاطمى عن الأسلوب العراقى هى فى الأصل عناصر إيرانية أخذها الأسلوب العراقى بدوره عن إيران[٣] . وبالتالى فقد عرضت لهذه التأثيرات على التصوير الفاطمى مشيراً إلى أصولها الإيرانية وإلى وجودها فى الفن العراقى . .

وقبل أن أعرض لهذه التأثيرات أعرض بصورة موجزة لحالة التصوير الإيرانى والعراقى فى الفترات المبكرة . . فبالنسبة لإيران فإن المناظر الكثيرة المسجلة على طاق كسرى والتى يرى فيها تصاوير المعارك والصيد ، بالإضافة إلى مناظر الصيد على طاق بشعان والذى ينسب إلى خسرو الثانى وهى مناظر ذات طابع تصويرى ، يضاف إلى ذلك تلك المناظر التصورية المختلفة على الأطباق الساسانية الفضية الشهيرة[٤] .

كما أن بعثه متحف المترويوليتان قد اكتشفت نماذج من التصاوير الجدارية الإيرانية من بعضها رسوم لصياد ذاهب إلى الصيد ويرتدى ملابس ثمينة وحول وسطه حزام

(١) حسن إبراهيم ، الفاطميين فى مصر (سبق الإشارة إليه) ص ١٠٤ .

(٢) جمال سرور ، سياسة الفاطميين الخارجية (سبق الإشارة إليه) ص ٢٠٩ .

(٣) Iono poole (S.) , The Story of Cairo , London 1912 , p.119 , 120 .

(٤) Rice (D.I.) : Islamic Oainting , op . Cit ., p. 27 Ibid p. 27 , 28 .

وعلى رأيه خوذة ومعه سيفان ودرع مستدير ويحمل باز فوق رسخه الأيسر وقد ربط إلى سرجه غنيمة يبدو أنها أرنب برى[١] .

كما عثرت البعثة على مجموعة من الرسوم الجدارية المتعددة الألوان قوام عناصرها رسوم آدمية بالإضافة إلى الرسوم النباتية وأشكال الزهريات[٢] .

هذا بالنسبة للتصاوير الإيرانية ، أما التصاوير العراقية بترتبط بأسم مدينة سامرا وسامرا واسمها الأصلى «سرمة رأى» مدينة تقع إلى الشمال من بغداد أو على بعد مائة وثلاثين كيلو متر على الضفة اليمنى من نهر دجلة وقد أسسها الخليفة العباسى «المعتصر بالله» وقد سكنها ثمانية من الخلفاء العباسيين كان آخرهم «المعتمد أحمد بن المتوكل[٣] . ويبدو أن مدينة سامرا كانت مدينة ملكية جلبب لها القانون والحرفيون من أماكن أخرى[٤] . . وقد ارتبط باسم هذه المدينة طرازًا وأسلوبًا زخرفيًا لم ينشأ إلا بنشأة مدينة سامرا[٥] . . كما اشتهرت هذه المدينة بأسلوب معين من التصوير المائى على الجص كشفت الحفائر عن بعض أمثلة فى بعض عمائر سامرا ، ولا سيما فى أجنحة الحريم المسماة «بالجوسق الخاقانى»[٦] . وعلى الرغم من اعتقاد الأستاذ / Herzfed بأن هناك بعض النقاشين الإغريق الذين اشتركوا فى رسم هذه الصور[٧] . . إلا أن الموضوعات كلها جاءت معبرة عن حياة ومسرات البلاط من رقص وصيد بأسلوب رمزى زخرفى بعيد عن الواقع ، ولكن معظم هذه التصاوير فقدت أثناء الحرب العالمية الأولى[٨] ، ولم يبق لنا سوى النسخ التى رسمها لنا الأستاذ Herzfeld فى مجلده الكبير عن تصاوير سامرا[٩] .

(١) ديماند ، الفنون الإسلامية (سبق الإشارة إليه) ص ٣٨ .

(٢) المرجع السابق . . . . .ص ٣٩ .

(٣) زكى محمد حسن ، الفن الإسلامى فى مصر ، (سبق الإشارة إليه) ص ٢٤ .

(٤) Deux oieces de Céramique Egyptienne , p. cit . , Vol . III .

(٥) فريد شافعى ، زخارف وطرز سامرا - مجلة كلية الآداب . ديسمبر ١٩٥١ .ص ١ .

(٦) حسن الباشا ، من التصوير فى مصر الإسلامية (سبق الإشارة إليه) ص ٤٠ .

(٧) Die Malarein Von Samara , op . cit . , s. 97 .

(٨) Arab painting , op . cit . , p. 42 .

(٩) Die Malereine Von Sammare , op . cit , s. 96 .

أما مظاهر التأثير الإيرانى العراقى على تصاوير العصر الفاطمى فيمكن ملاحظته فى رسم على الورق يرجع إلى العصر الفاطمى ويمثل رجل يجلس فى وضع القرفصاء وقد أشار الأستاذ / جروهمان إلى غطاء الرأس والعصابتان المتدليتان خلف الرأس كانتا مستوحيتان من قطعة عملة باسم الخليفة المتوكل فى سامرا[١] . إلا أن الجلسة نفسها وإن وجدناها فى الفن الساسانى وخاصة على الأوانى المعدنية من فضة ونحاس[٢] .

على أن هناك رسم آخر على الورق يمثل أسد نجد أن له ما يشابه فى تصاوير سامرا على الجص وخاصة فى أوضاع الرأس فالأسد فى كلا النموذجين يرى من جانب واحد وفى كلا التصويرتين نجد أن الفنان يحاول التوفيق بين ا لوضعة الجانبية والوضعة المواجهة فى أجزاء جسم الحيوان كما نجد تشابه كبير بين رسوم الأسد الموجودة فى الكابلابلاتينا فى بالرموا ومن هذا الأسد وخاصة فى رسم الحدود الخارجية لجسم الأسد بالإضافة لبعض التفاصيل مثل فتحات الأنف[٣] .

ومن هذه التأثيرات أيضًا ما نلاحظه من أن كثير من الصور الفاطمية سواء أكانت داخل مصر أو خهارجها كانت مخاطة بإطار من حبات اللؤلؤ[٤] ، ومن المعروف أن إحاطة التصاوير بحبات اللؤلؤ كان من التقاليد الشائعة فى التصاوير الإيرانية المبكرة[٥] ، واستعمله فنانى سامرا أيضًا فى تصاويرهم[٦] .

كما تبدو التأثيرات الإيرانية الواقعية على التصاوير الفاطمية فى رسم الوجوه الآدمي

---

(١) Painting in The Fatimid pereod , op . cit . , p. 122 .

(٢) Sarre , l'art Ancien De La Perse , p. 109 - 110 Dimakd (M.S) , Hand book of Mohammaden Decorative Art Newyork 1930 , p. 105 .

(٣) Three Miniature from Fustat , op . cit . , p. 24 Le pittere Musulmane , op . cit . , fig . 15 I , 152.

(٤) زكى حسن كنوز الفاطميين (سبق الإشارة إليه) لوحة ٣ ، ٤ ، ٥ .

Le pitture Musulmane , op . cit . , figs . 232 , 248,261 .

(٥) Islamic painting , op . cit . , p. 33 .

(٦) Painting in the Fatimid period , op . cit . , p .114 .

التى لايبدو منها سوى ثلاث أرباعها . ونستطيع ملاحظة هذا التأثير أيضًا فى العلاقة بين صورة القديس فى سامرا[١] ، وصور الراقصات فى بالرموا[٢] ، فنجد أن الرؤوس فى كلا الصورتين كانت كبيرة بالقياس إلى الأرجل التى تبدو صغيرة . كما أن رسم الجسم الغليظ المدمج نلاحظه أيضًا فى تصاوير سامرا وكذلك فى رسوم الراقصات فى التصوير الفاطمى . ويبدو أن الجسم الغليظ المدمج كان نموذج للجمال الأنثوى عند الإيرانيين[٣] كما أن رسوم الراقصات فى بالرموا تمت بصلة إلى رسوم راقصة على كأس من الذهب محفوظة فى المتحف البريطانى وكذلك صورة لراقصة على طبق من النحاس المموه بالمنيا وكل من الكأس والطبق يرجعان إلى إيران فى العصر الساسانى[٤] . ويمكن ملاحظة التأثير الإيرانى العراقى فى موضوعات الصيد التى تمثل رجال فى طريقهم إلى الصيد وقد انتشرت فى التصاوير الفاطمية سواء على يالورق أو الجدران والخزف والعاج، ومن الملاحظ أن أصول هذا الموضوع تجع إلى العصر الساسانى حيث نجد أن كثيرًا من الأطباق الفضية الساسانية تحوى مناظر الصيد[٤] .

كما وجدت مناظر الصيد فى طاق بستان[٥] ، وكذلك فى التصاوير الجدارية فى نيسابور[٦] كما نلاحظ التأثير نفسه فى رسم ضفائر الشعر الطويل والتى وجدت فى بعض الصور الفاطمية[٧] نجد أنه قد سبق وجودها فى التصاوير الإيرانية وكذلك فى ت صاوير سامرا[٨] . كما يذكرنا الشخص الذى يحمل البرميل وكذلك الذى يحمل

(١) زكى حسن أطلس الفنون الزخرفية (سبق الإشارة إليه) ص ٢٧٦من ٥ ٨١ .

(٢) Le pitture Musulmane , op . cit . , fig . 219 , 220

(٣) Painting in the fatimid period , op . cit . , p. 114 .

(٤) Ibid . , p. 115 .

(٤) ديماند ، الفنون الإسلامية (سبق الإشارة إليه) ص ٣٢.

(٥) Islamic painting , op . cit . , p. 27 .

(٦) ديماند المرجع السابق ص ٣٨ .

Islamic painting , op . cit. , p' 35 .

(٧) A Drawing in the fatimid period , op . cit . , pl

(٨) Islamic painting , op . cit. , p. 93 .

الحيوان فوق كتفه بالصائد الذى يحمل العجل فوق كتفه ، أو بصورة أزدة فى التصاوير الإيرانية[١] ، تذكرنا أيضًا رسوم الأحزمة حول الوسط فى تصاوير أفراد الطبقات الشعبية فى العصر الفاطمى[٢] برسوم الأحزمة حول وسط الأشخاص فى بعض الرسوم الإيرانية التى ترجع للقرن الثامن الميلادى[٣] .

كما نلاحظ أيضًا أن رسوم الأشخاص الواقفين داخل العقود فى التصاوير الفاطمية[٤] . تذكرنا برسوم الشخصيات الساسانية الموجودة فى عقود فى الأوعية الفضية الساسانية[٥] .

كما يمكن أن نلاحظ هذا التأثير أيضًا فى مناظر المجموعات حيث يذكرنا منظر الهجوم على قلعة فى العصر الفاطمى[٦] ، بمنظر سابق عليه لجنود يهاجمون قلعة على صحن من الفضة موجود بمتحف الهرمتياج[٧] . كما يتضح التأثير الإيرانى العراقى فى رسوم الحيوانات والطيور فى أوضاع تقابل وتدابر[٨] . وأحيانًا يضيف المصور عنصرًا نباتيًا آخر وهو شجرة تفصل بين الحيوانات أو الطير المتقابلة والمتدابرة يذكر البعض أنه عل يالرغم من وجود هذه الشجرة فى مختلف الفنون القديمة إلا فيما يبدو أن أصلها ساسان[٩] . . إلا أن ، الدكتورة سعاد ماهر أشارت إلى وجود هذا العنصر فى الفنون القديمة فى مصر وبلاد الأغريق والهند ، وأشارت إلى مسمياتها المختلفة فى هذه الأماكن

---

(١) Painting in the Fatimid period , op . cit . , 114 . Ibid . , p. 115 .

(٢) زكى حسن أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير (سبق الإشارة إليه) ص ٦٢ .

(٣) Ilamic painting , op . cit . , p. 38 .

(٤) زكى حسن أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير (سبق الإشارة إليه) ش٨٥١ ، ص ٢٩ .

De Kunst des Islam , op . cit . , s. 494 .

(٥) Islamic painting , op . cit . , p. 33 .

(٦) A Fatimid Drawing , op . cit ' , pl .

(٧) Islamic painting , op . cit . , p. 27 .

(٨) زكى حسن ، كنوز الفاطميين (سبق الإشارة إليه) ص ١٥٧ .

محمد عبد العزيز مرزوق ، التأثيرات المتبادلة فى الفنون بين مصر وإيران (سبق الإشارة إليه) ص ١٦ .

(٩) painting in the fatimid period , p. II .

محمد عبد العزيز مرزوق ، المرجع السابق ، ص ٢٢ .

ولكنها لم تشير إلى أصلها[١] .

كما نلاحظ التأثير نفسه فى العصابة الطائرة الموجودة فى رقاب الحيوانات والطيور ويشير Rica إلى أسلها الساسانى وقد وجدت أيضًا فى رسوم سامرا[٢] . . كما أن رسم الحيوانات والطيور فى أفارير قد وجد فى رسوم النية الساسانى وكذلك فى التصاوير المنحوتة فى الصخر ونستطيع مشاهدته فى كثير من قطع النسيج الفاطمى[٣] .

ولم يقتصر التأثير الإيرانى العراقى على الع ناصر السابقة فحسب بل تعداها إلى استخدام التصميمات التصويرية وكذلك الألوان . . فنلاحظ أن المصور الفاطمى أتبع الطريقة الساسانية العراقية التى تتلخص فى وضع الزشكل الآدمية فى مقدمة الصورة فى الصورة وذلك بدون مراعاة للمكان وإظهار إحاطة الملك أتباعه بحيث يتميز بشخصية منفردة[٤] .

أما بالنسبة للألوان فنلاحظ أن المصور الفاطمى استخدم الألوان الحمراء والزرقاء الزاية وهى أصلاً من الألوان الشائعة فى التصاوير الساسانية[٥] .

ومما سبق نستطيع القول بأن هناك كثير من التأثيرات الفنية التى وقعت على التصوير الفاطمى من قبل الفنين الإيرانى والعراقى وقد تمثلت فى :

أ - استخدام عناصر تصويرية سبق استخدامها فى إيران والعراق .

ب- استخدام تصميمات تصويرية سبق أن شاهدناها فى كل من إيران والعراق .

جـ- استخدام ألوان معينة استعملت فى إيران أو العراق .

---

(١) سعاد ماهر ، النسيج المصرى فى عصر الانتقال - رسالة دكتوراه مخطوط بجامعة القاهرة ص ٩٦ .
C. Lech , The Tree of lif , A. I. p. 369 .

(٢) Islamic , Painting , op . cit . , p. 28 .
محمد عبد العزيز مرزوق ، المرجع السابق ، ص ١٦ .

(٣) أطلس الفنون الزخرفية ، ش ٥٩٤ .

(٤) Painting in the the fatimid period , op . cit . , p. 119 . Die Kunst des Islam , op . cit . , s. 498 .

(٥) Rice : Islamic painting , op . cit . , p. 28 .

وقد انتقلت هذه التأثيرات إلى مصر فيما يبدو ونتيجة لما يأتى :

أ - الصلات الفنية التى وجدت فى كل من مصر والعراق وهى عادة تتبع الصلات الساسية ، وقد وجدت الصلات الفنية السياسية كما اتضح من العرض السابق .

ب- أن فن سامرا تأثر بالفن الإيرانى وأخذ عنه الكثير وقد أثر فن سامرا بدوره فى فنون الدويلات الإسلامية كلها ومنها مصر وفى العصر الطولونى ، ومن المعروف أن التصوير الفاطمى ورث جانب كبير من فن التصوير الطولونى ، وبالتالى يكون قد تأثر بالمؤثرات السابقة أيضًا .

التأثيرات البيزنطية واليونانية على التصوير الفاطمى

مرت العلاقات بين مصر الفاطمية والدولة البيزنطية بأدوار متعددة ، فتارة كانت علاقات سلمية وتارة أخرى كانت علاقات عداء . . وأرض بإيجاز لهذه العلاقات حتى أستطيع تفسير الصلات الفنية بين التصوير الفاطمى والتصوير البيزنطى . . وبدأت هذه العلاقات حتى قبل أن يستولى الفاطميون على مصر ويجعلونها مركز لامبراطورية نرنوا ببصرها إلى المشرق ساعية إلى خلق خلافة إسلامية شعبية ، فقد رأينا كيف كان المسيحيون فى صقلية يستنجدون بالدولة البيزنطية التى لبت النداء أرسلت الجيوش إلى صقلية مما أثار صدامًا بين الفاطميين والبيزنطيين لا فى صقلية وجنوب إيطاليا فحسب بل أيضًا فى البحر الأدرياتى .

ثم ازداد العداء بعد أن استولى الفاطميون على مصر وسعوا سيطرتهم على الشام إذ وقف البيزنطيون على أطراف الشام يرقبون فى حذر ازدياد النفوذ الفاطمى(١) . .

وأخذ البيزنطيون يهددون حدود سوريا الشمالية بغاراتهم المتتالية كما زحفت قواتهم على أنطاكية سنة ٢٥٨هـ سنة ٩٦٩ م . واستطاعوا بعد ذلك بمدة وجيزة أن يدخلوا حلب وأن يرغموا حاكمها على عقد صلح معهم . .

ومن المعروف أيضًا فى فترة القرن العاشر للميلاد - الرابع الهجرى شهد صحوة

---

(١) .سعيد عاشور ، مصر فى العصور الوسطى (سبق الإشارة إليه) ص ٢٤٤ .

الدولة البيزرنطية كان من معالمها تحول تلك الدولة من الدفاع إلى الهجوم فخرة امبراطور يوحنا . بحملة كبيرة على الشام حتى وصل إلى طبرية مما أثار حربًا مباشرة مع الفاطميين . . وظل ا لنزاع قائمًا بين الدولة الفاطمية والدولة البيزنطية حتى قدمت إلى مصر رسل الامبراطور باسيل الثانى تحمل هدية للخليفة العزيز وتطلب عقد صلح بين الدولتين وتم وقف القتال لمدة سبع سنوات[١] ورغم هذا فقد ظل البيزنطيون ينتهزون الفرص للنيل من الفاطميين ، فلما خرج أهل صور على طاعة الخليفة والحاكم بأمر الله الفاطمى سنة ٣٨٦هـ بزعامة رجل ملاح يعرف «بعلاقة» واتخذ عملة جديدة نقش عليها هذه العابرة «عز بعد فاقة للأمسر علاقة»[٢] . ولقد استنجد أميرها الثائر بالامبراطور البيزنطى فأمده بالمساعدة ولم تستطيع الجيوش والأساطيل استرداد صور إلا بصعوبة ، ومع أن الصلح بين الدولتين الفاطمية والبيزنطية قد تم ، إلا أن الامبراطور البيزنطى سرعان ما قطع علاقته بالفاطميين حين وصلته زنباء سياسة الحاكم إزاء النصارى[٣] . . وترتب على ذلك أن الدولة البيزنطية بدأت فى إثارة المتاعب للفاطميين فى شمال الشام[٤] . وظل الحال على ذلك حتى توفى الحاكم بأمر الله وخلفه ابنه الظاهر فحاولت عمته ست الملك والتى قامت بالوصاية عليه توطيد العلاقة بين مصر والدولة البيزنطية ، كما أن العلاقة بين البيزنطيين والفاطميين تحسنت فى أوائل عهد المستنصر بالله فعقد هذا الخليفة هدنة مع الامبراطور ميخائيل[٥] . وهكذا ظلت العلاقة مضطربة بين الدولتين الفاطمية والبيزنطية تصفو أحيانًا لتسوء أحيانًا أخرى واستمرت على ذلك حتى أواخر القرن الحادى عشر للميلاد عندما عاد العداء بين الدولتين الفاطمية والبيزنطية إلى سيرته الأولى حين وجه الصليبيون حملاتهم إلى بلاد الشام أسسوا بها إمارتى أنطاكية وبيت المقدس وصاروا يشتبكون من وقت لآخر فى معارك حربية مع القوى الإسلامية

(١) جمال سرور ، سياسة الفاطميون الخارجية (سبق الإشارة إليه) ص ٢٣٢ .
(٢) المرجع السابق ، سياسة الفاطميون الخارجية (سبق الإشارة إليه) ص ٢٤٠ .
(٣) سعيد عاشور ، فى العصور الوسطى ، (سبق الإشارة إليه) ص ٢٤٤ .
جمال سرور ، المرجع السابق ، ص ٢٤٣ .
(٤) سعيد عاشور، المرجع السابق (سبق الإشارة إليه) ص ٢٤٤ .
(٥) جمال سرور ، المرجع السابق ، ص ٢٤٧ .

بتلك البلاد وبخاصة فى عهد نور الدين محمود . ورغم أن الدولة البيزنطية وقفت موقفًا مخالفًا للصليبيين فى الدور الأول من هذه الحروب التى ترتب عليه تأييدهم للصليبيين[١] .

كما وجدت علاقات سياسية وتجارية بين مصر الفاطمية والمدن الإيطالية مثل جنوة والبندقية وبيزا وأمالفى .

فمدينة أمالفى كانت أول المدن الإيطالية التى أنشأت علاقات مع مصر والشام فى العصر الفاطمى ومن دلائل ذلك أن أحد أثرياء هذه المدينة استعان بمهرة الصناع والفنانين من الاسكندرية لتزين بعض قصور[٢] ولم يكن اهتمام البندقية بإقامة علاقات ودية مع الفاطميين فى مصر والشام أقل من غيرها من المدن الإيطالية[٣] .

وكانت مدينة جنوة أيضًا من المدن التى حرصت على التودد إلى الفاطميين وقد تمت العلاقات بينها وبين مصر فى النصف الأخير من القرن الحادى عشر الميلادى[٤] . . كذلك حرصت مدينة بيزا على توثيق صلة المودة مع الخلفاء الفاطميين فأرسلت سنة ١١٥٤ م سفيرًا إلى بلاط الخليفة الظافر الفاطمى لتسوية بعض المشاكل الناجمة عن اعتداء بعض التجار من رعاياها فى إحدى السفن على فريق من التجار الفاطميين فلما وصل سفير الحكومة البيزنطية استطاع أن يتفق مع رجال الحكومة الفاطمية على تسوية نصت على تعهد من حكومة بيزا بالقصاص من المعتدين والامتناع عن تقديم أى مساعدة للصليبيين فى الشام ولغيرهم من أعداء مصر . . كما تعهدت مصر فى مقابل ذلك لإطلاق سراح رعايا مدينة بيزا الذين أودعوا السجن[٥] .

ويتضح من العرض السابق أن الصلات بين الدولة الفاطمية من جهة والدولة البيزنطية من المدن الإيطالية كانت موجودة وأن هذه الصلات كانت عبارة عن :

(١) سعيد عاشور ، مصر فى العصور الوسطى (سبق الإشارة إليه) ص ٢٤٤ .

(٢) جمال سرور ، سياسة الفاطميون الخارجية (سبق الإشارة إليه)ص ٢٤٩ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ٢٥١ .

(٤) جمال سرور ، سياسة الفاطميون الخارجية (سبق الإشارة إليه) ص ٢٥٠ .

(٥) المرجع السابق نفسه ، ص ٢٤٩ .

١- علاقات سياسية سواء أكانت سلبية أو إيجابية .

٢- علاقات تجارية . .

ومن ثم فإن تأثير الفن البيزنطى على التصوير الفاطمى أو تأثير الفن البيزنطى بالفن الفاطمى أمر غير مثير للدهشة ولقد ازدهر التصوير البيزنطى عل يالفسيفساء والجدران فى المخطوطات . . وإن كان التصوير بالفسيفساء هو أهمها جميعًا وكانت الموضوعات الدينية من أبرز الموضوعات فى التصوير البيزنطى ، فقد كان الحاكم يعتقد بأنه حين يقوم بتزين منزلة بالصور فإن بذلك يمجد الله ويتقرب إليه ، كما كان يجمع الفنانين لكى يصوروا له صورًا دينية تقرب المفاهيم الدينية وخاصة الإنجيل إلى الطبقاتت البسيطة دون حاجة إلى قراءتها فيستطيعون عبادة الله بالنظر(١) . . وكان يميز هذه التصاوير جميعًا طابع التوازن وروح الحركة بالإضافة إلى الملامح الوقورة والتى بدت فى وضوح نتيجة لرسم الأشخاص فى أوضاع المواجهة للمشاهدين بالإضافة إلى رسم العيون كبيرة تنظر إل الأمام نظرات ثاقبة وبعلوها حواجب ثقيلة(٢) . . ومن أورع الأمثلة التى تتضح فيها هذه المميزات السابقة ، تصاوير الفسيفساء فى كنيسة سان فينالى فى راقنا(٣) . . ومن بين هذه التاوير السابقة صورتان تمثل إحداهما جاستنيان وأفراد بلاطه(٤) ، والأخرى تمثل زوجته الامبراطورة ترادورا وأفراد حاشيتها(٥) . .

وتتعرف المرحلة السابقة من عمر التصوير البيزنطى بالعصر الذهبى الأول ويليها فترة الثورة أعلى الأيقونات ثم أعقب تلك الفترة العصر الذهبى الثانى واستمر من ٨٥٠م إلى ١٢٠٠م وفيه قننت الكنيسة فن التصوير فحتمت على الفنانين أن يراعوا فى صورهم الدينية ترتيب الأشكال - والمناظر والحركات والألوان والنسب حسب وصفات محددة لا يجوز الخروج عنها(٦) . .

(١) Rice : pyzantine Art , p. 78 .

(٢) Ibid . , p. 80 .

(٣) Pazyantine painting , op . cit . , p. 53 , 54 , 55 , 58 , 59 , 64 , 56 , 66 , 67 .

أبو صالح الألفى ، موجز فى تاريخ الفن العام ، ص

(٤) The Early Christinan and pyzantine world , op . cit . , p. 60 Fig . 44 .

(٥) Ibid . , 59 ' fig . 42 .

(٦) حسن الباشا ، محاضرة فى الفن البيزنطى بكلية الآثار ٣/ ٤/ ١٩٧٣ م .

وفى العصر الأخير الذى استمر حتى ١٤٥٣ لم تكن الامبراطورية البيزنطية بنفس درجة الثراء والغنى الأولى مما أدى إلى انتشار التصوير الحائطى (الفرسكو) بدلاً من الفسيفساء. . أما التصوير فى المخطوطات فهو يشبه فى مراحل تطوره تطور التصوير البيزنطى على الفسيفساء[١] . . ويبدو بوضوح تأثير فن البلاط الفاطمى المتأنق فى الفن البيزنطى وخاصة فى استخدام البيزنطيين للخط الكوفى ، وفى استعمال كثير من العناصر الزخرفيه الإسلامية[٢] . .

أما تأثر التصوير الفاطمى بالفن البيزنطى فيتضح من حيث الأسلوب فى اعتماد المصور الفاطمى فى تصاويره على الخطوط رغم أن هذه التصاوير ليست تصاوير على الفسيفساء بل كانت تصاوير على الورق [٣] ، والجدران[٤] ، والخزف[٥] .

كما نجد المصور الفاطمى كان يرسم أشخاصه فى وضع مواجهة ويضفى عليهم الوقار وخاصة فى التصاوير التى تعبر فى موضوعاتها عن خياة الطبقة الارستقراطية[٦] .

ومن المعروف زن إضفاء طابع الوقار فضلاً عن الوضعالمواجه كان الطابع المميز للتصاوير البيزنطية[٧] ، كما نجد أن المصور الفاطمى كان يرسم عيون أشخاصه كبيرة وتعلوها حواجب ثقيلة[٨] . . ويبدو أن تلك الطريقة فى رسم العيون كانت الطابع المميز فى التصاوير البيزنطية فقد كان المصور البيزنطى يرسم عيون أشخاصه كبيرة وتعلوها حواجب ثقيلة[٩] . .

---

(١) Pyzantine Art , op . cit . , pl . 26 , 26 .

(٢) Fatimid wood wark , op . cit . , p. 66 .

(٣) أطلس الفنون الزخرفية ، ش ٨٤٩ ، ٨٥١ ، ص ٢٩٠ ، ٨٥٣ص ٢٩١ ، ش ٨٥٤ ، ٨٥٥ ص ٢٩٢ .

(٤) أطلس الفنون الزخرفية ، ش ٨٢٤ ، ٨٢٥ ص ٢٧٨ ، ش٨٢٧ ص٢٧٩ ، ش٨٢٩ ص ٢٨٠ .

(٥) أطلس الفنون الفنون الزخرفية ، ش٤٢ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٤٥ ص ١٣ ، ش٥٠ ص ١٥ .

(٦) أطلس الفنون الزخرفية ، ش ٨٢٤ ص ٢٧٨ .

(٧) ؟؟؟؟؟؟؟؟؟

(٨) La Ceramique Musulmane , op . cit . , pl .X, -2, 3, 4-pl . XII, 2, 3 pl. XXX, 2,3,4,pl . XXIV,2 .

(٩) Ric (D.T.) , pyzantine painting , London 1948, p. 6, pl. 8 .

كما نجـد التأثير الـبيزنطـى أيضًا تمثل فـى استعمال المصـور الفاطمـى لـبعض العناصر التصويريـة تمثل الستائر فى خلفيات التصاوير كذلك اسـتعمال الأوانى المختلفة فى خلفية التصاوير[١] ويتضح التأثيـر البيزنطى أيضًا فى التصاوير المـوجودة على العاج وخاصة فى اسـتعمال المصور الفاطـمى لعناصر نباتـية بيزنطية مـثل التفريعات النـباتية المزدوجة [٢] .

كما نلاحظ التأثير أيضًا فى التصاوير الفـاطمية على الخزف خاصة تلك التى تمثل موضوعات دينية مسيحية[٣] ، حيث نجد بعضها مرسوم حسب الأسلوب البيزنطى ويبدو كذلك تشابههـما مع نماذج مماثلة[٤] ، كما يتضح أيـضًا التأثير البيزنطى فـى التصاوير المنفذة بـواسطة الحفر وخاصة تـلك الموجودة فى أجنـحة الكنائس وربما كـانت حشوات حجاب الست بربارة أصدق مثال لتأثـير الأساليب البيزنطية[٥] . ويوجد بحجاب كنيـسة أبى سيفين عدد من الحشوات تمـثل قديسين وقوفًا يحملون فى أيديهم اليمـنى كتبًا لعلها الأنجيل ويبدو التأثير البيزنطى فى هذه التصاوير واضح وخاصة فى شكل الأنف المحدب والعيون اللوزية الواسعة وشعور اللحى الطويلة المسترسلة[٦] . كما أن كثيرًا من التصاوير النصـفية وخاصة تـلك الموجودة فى سـقف الكابـلابلاتينا فـى بالرموا نجد أن أصـولها بيزنطية إذ أنه من المعروف أن المصور المسلم لم يستعملها فى تصاويره بكثرة[٧] .

كما تعرض التصوير الفاطمى أيضًا لمؤثرات أغريقية قد يكون من بين مصادرها تلك العلاقات التجارية والسـياسية بين مصر والمدن الإيطالية التى كانت بـدورها تعتبر مخزنًا

---

(١) Perice (H.) , Tyler (R).) , L'art Pyzantine , paris 1932 , Fig . 125 yzantine painting , op ? cit . , p. 60 , 63 . Le pitture Musulmane , op . cit . Fig . 225 .

(٢) زكى حسن ، بعض التأثيرات القبطية فى الفنون الإسقلامية ، (سبق الإشارة إليه) ص ٩ .

(٣) La Céramique Egyptienne , op . cit . , p. 46 .

(٤) Pyzantine painting . op. cit . , pl . 23 .
painting in the Fatimid period , op . cit . , p. 114 .

(٥) Fatimid wood work , op . cit . , p. 66 .

(٦) Les bmis Sculptes d'eglises , op. cit . , p. 35 .

(٧) Le pitture Musulmane , op . cit . , Fig . 225 .

طبيعيًا للعناصر الاغريقية من تصوير ونحت ونرى التأثير الأغريقى بوضوح فى التصاوير التى تحمل موضوعات تتعلق بحياة الطبقة الشعبية[١] ، وقد سبق أن رأينا الأسلوب نفسه فى التصاوير الأغريقية[٢] ، بالإضافة إلى طابع الحدة والصرامة مما أضفى على هذه التصاوير الفاطمية الطابع الشخصى المنفرد . وقد رأينا أيضًا التصاوير الأغريقية وقد تميزت بهذه الصفة وخاصة تلك التى أعقبت العصر الدورى حيث أن المصور الأغريقى كان يعبر عن أحاسيسه وخلجانه بأسلوب واقعى واضح له شخصيته وتفرده .

بالإضافة إلى ما سبق نجد أن المصور الفاطمى استعمل لأشخاصه بعض الملابس الفضفاضة الطويلة[٣] ، كما نجد أن المصور الفاطمى قد استعمل الكثير من العناصر الهندسية والمجدولة كإطارات لتصاويره[٤] ، وقد سبق أن استعملها أيضاً الأغريقى[٥] كما نلاحظ أن المصور الفاطمى قد استخدم كثيراً من تصميمات الصور التى سبق أن استخدمها المصور الأغريقى وخاصة على الخزف فيتضح ذلك من المقارنة بين رسم السيدة تعزف بآلة موسيقية ، وصورة شخص راقد يعزف على آلة موسيقية[٦] كما نلاحظ الأمر نفسه فى تصويره تمثل فارس على حصان يسير فى عظمة[٧] ونلاحظ الأمر نفسه فى صورة لسيدة تمسك بما يشبه الأقراص وتلعب بها إلى أعلى وبين المنظر نفسه على صحن

---

(١) Early Islamic Pottery , op . cit . , p. 22 .
Arab painting , op . cit . , p. 55 .

(٢) Deuambez (P.) , Greek painting , Amsterdam 1962 , p. 35 .

(٣) La Céramique Musulmane , op . cit . , pl . XXIV , 3, 6 .
Greek painting , op . cit . , 152 , 153 .

(٤) زكى حسن ، أطلس الفنون الزخرفية (سبق الإشارة إليه) ص ٢٩١ ، ش ٨٥٢ .
Greek painting , op . cit . , p. 164 , 105 , 122 .

(٥) Ibid . , p. 101 .

(٦) A drawing of the fatimid . period , op . cit . , p. 35 .

(٧) Greek painting , op . cit . , p. 105 .

(٨) Ibid . , p. 122 .

من الخزف الفاطمى[٨] . كما نلاحظ التأثير الأغريقى فى مناظر المصارع[١] التى نجد لها ما يشابهها فى التصاوير الأغريقية[٢] ، كما يتضح التأثيـر الأغريقى فى رسم الأشخاص ذوى الشعر الطويـل والأشناب المفتولة ويمكن ملاحـظة مظاهر هذا التأثير فـى كثير من القطع الخزفية[٣] .

(١) Arab painting , op . cit . , p. 55 .

(٢) Greek painting , op . cit . , pl 127 , 128 .

(٣) La Céramique Musulmane , op . cit . , pl XXXV3 , 2 , 6 , 8 .



الخاتمــــة

نتائج البحث

بعد أن تناولت بالبحث والتحليل موضوع التصوير فى العصر الفاطمى فى الفصول السابقة ، أعـرض بعض النتائج التى توصلت إليها وفى مـقدمتها ، نشر عدد ٨٦ قطعة لأول مرة .

أولاً - بالنسبة للتصاوير على الورق :

١- بالرغم مـن الإشارات التاريخيـة إلى خزائن الكتـب وأعدادها الضخمـة ، فإنه لم يصل إلينا إلا عدد قليل جدًا من الأوراق التى تحتوى على تصـاوير .

٢- من حيث الموضوعات التصويرية الفاطمية بالنسبة للرسوم الآدمية نجد أن موضـوعاتها كانت تعكس :

أ - حياة الطبقات الأرسـتقراطية وذلك فى التصـاوير التى تمـثل موضـوعات الشراب والمجالس وكانت ملامح الأشخاص فى هذه التصـاوير تبدو هادئة ناعمة . .

ب- حياة الطبقات العاملة وكانت ملامح الأشـخاص فيها تبدو بسيطة فى صرامة أو صارمة فى بساطة . .

٣- أما بالنبة للتصاوير التى تمثل حيوانات فإننا نجد أن موضوعاتها تمثل نفس الحيوانات التى انتشرت رسومها على مختلـف مواد التصوير من جدران وخزف وعاج وغيرها من مواد الـفنون الصغرى مـثل الأرنب والخيل والثـعالب والأسود وغيرهـا ونفس الشىء يمكن قوله بالنسبة لتصاوير الطيور ، فالعصافير الببغاوات وغيرها كانت هى العناصر الرئيسية فى تصاوير الطيور .

٤- وبالرغم من أن عدد هذه النماذج المصورة علـى الورق كانت قليلة إلا أنها من جهة لا تمثل ذطلك الجزء الـذى وصل إلينا فحسب بل ربما كانت هـناك تصاوير أخرى تحوى موضوعات تضم عناصر آدمية وحيوانات وطيور من تلك التى شاع رسمها فى العصر نفسه إلا أنهـا فقدت نتيجة للظروف التى أوضحهـا فى بداية الفصل الخاص بالتصاوير المرسومة على الورق .

٥- بالنسبة لأسلوب الرسم فإننا نجد أن المصور فى معظم الأحيان يحدد لنا عناصره التصويرية بواسطة خطوط وكان يملأ داخل هذه الحدود أحيانًا بالألوان .

٦- بالنسبة لاستخدام هذه التصاوير فإن بعضها وهو الذى يحيط به إطار فخم فأننى أعتقد أنه يمثل غرر المخطوطات ، والبعض الاخر الذى لا يحيط به إطار بسيط وهو عبارة عن خط رفيع حول الصورة من جهاتها الأربع فأعتقد أنه يمثل صفحة من مخطوط على أن هناك مجموعة أخرى من التصاوير فى اعتقادى أنها تمثل اسكتشات كان يرسمها المصور تمهيدًا لنقلها على مساحة أكبر على الجدران أو نقلها على الخزف أو العاج والخشب . . ومما يؤيد فى اعتقادى هذا ، أن هذه الأوراق المصورة تضم عناصر تصويرية لا تمت لبعضها بصلة كما أنها لا تمثل تصميمًا محدد كما هو معتاد فى التصاوير التى تنتمى إلى تلك الفترة .

ثانيا - بالنسبة للتصوير على الجدران :

١- رغم كثرة الإشارات التاريخية للتصاوير الجدارية (الفرسكوا) إلا أن ما وصل إليها قليل وخاصة فى مصر .

٢- حدد «المقريزى» لنا أسماء كثيرة من المصورين للذين يفهم من إشاراته إليهم أنهم يشتغلون بالتصوير الجدارى إلا أننى أعتقد أن هؤلاء المصورين كانوا يشتغلون أيضًا بالتصوير فى مجالات أخرى . كالتصوير على الخزف ، والعاج ، والورق ومما يؤكد ذلك عثورى على اسم لأحد هؤلاء المصورين الذين أوردهم المقريزى على قطعة من الخزف ذى البريق المعدنى فى مخازن الفسطاط هذا من جهة ومن جهة أخرى القرب الشديد فى الموضوعات والأساليب التصويرية على المواد المختلفة .

٣- رغم قلة النماذج المصورة على الجدران فى مصر الفاطمية إلا أنها تعطينا فكرة واضحة عن الموضوعات التى رسمها المصورون الفاطميون .

٤- بدراسة تصاوير الكابلابلاتينا فى بالرموا فى ضوء الأحداث التاريخية بالإضافة إلى طبيعة الموضوعات فيها وأسلوب تنفيذها نجدها كلها توحى بشدة انتمائها إلى المدرسة الفاطمية . ويبدو لى أن وجود الأشخاص ذوى السحن المخالفة للسحن

المرسومة فى المدرسة الفاطمية ، إنما يعود رلى واقعية المصور الفاطمى فى رسمه لهذه الوجوه بمعنى أن هذه الوجوه هى وجوه الرعاة الجدد فى صقلية وهم النورمان ، هذا فرض ، والاعتراض الثانى هو أن هذه الرسومات ربما كانت مجددة .

ثالثا - بالنسبة للخزف :

١- تركزت التصاوير الفاطمية على الخزف على النوع المعروف باسم الخزف ذى البريق المعدنى .

٢- تعددت الأقوال فيما يتعلق بصناعة هذا النوع من الخزف إلا أن كل هذه الأقوال أجمعت على أن مادة البريق المعدنى فى المادة المستخدمة فى الرسم وهى عبارة عن أكاسيد معدنية تعطى بريقًا خاصًا فى درجة حرارة معينة ، وبالنسبة لألوان هذه الأكاسيد فتارة كانت ذهبية وأخرى بنية ، وتارة ثالثة تبدو خضراء أو كان لونها هو أحد أطياف الألوان السابقة .

٣- عكست الموضوعات المصورة على الخزف حياة كل الطبقات فى مصر الفاطمية فكانت التصاوير معبرة عن حياة أفراد الطبقة الأرستقراطية والطبقات الدنيا وكذلك طبقة رجال الدين .

٤- اتسمت ملامح الأشخاص فى التصاوير التى تعبر عن أفراد الطبقة الأرستقراطية بالهدوء والنعومة دون تعبيرات واضحة بينما اتسمت ملامح الأشخاص فى التصاوير التى تعبر عن أفراد الطبقة العامة بالبساطة الشديدة بالإضافة إلى الطابع الجاد الصارم . أما تصاوير رجال الدين فكان يميز ملامحهم الهدوء المشوب بالوقار .

٥- أما بالنسبة لتصاوير الحيوانات فنجد أن المصور الفاطمى قد بلغ درجة عالية من المهارة سواء فى رسم الحيوانات أو فى التعبير عن حركتها ذلك أن أجسام الحيوانات كانت قريبة من الطبيعة كما كان المصور مدركًا للعلاقات بين أجزاء جسم الحيوان المختلفة ويمكن القول بصفة عامة أن الأمر نفسه كان متبع بالنسبة لتصاوير الطيور .

٦- أما بالنسبة لتصاوير الكائنات الخرافية فقد رسم المصور الفاطمى علىالخزف بعض الكئنات الخرافية التى تجمع بين أشكال الحيوانات والطيور وبين أشكال الآدميين والحيوانات والطيور . . ويبدو أن تفسير وجود هذا العدد الهائل من أشكال الكائنات الخرافية هو أن رسم الكائن الخرافى كان من الموضوعات المحببة إلى نفس المصور الفاطمى على الخزف . .

٧- بالنسبة لتصوير الرسوم السابقة على الخزف ذى البريق المعدنى فإن هناك ثلاث طرق لذلك :

أ - طريقة يرسم بها المصور الكائنات التى يريد رسمها بالبريق المعدنى بينما نجد أن باقى الصحن يبدو بلون البطانة البيضاء أو الزبدية .

ب- طريقة يغطى فيها المصور الصحن كله بالبريق المعدنى ثم يكشط كتلة الرسم الذى يرد تحديده بحيث يحدد حدودها الخارجية بواسطة هذا الكشط الذى لا يصل إلا لطبقة البطانة فحسب ، ثم يحدد المصور ملامح الكائن الذى يرسمه وتفاصيله بواسطة خطوط البريق المعدنى .

جـ- طريقة ثالثة وإن كانت لم تستعمل بكثرة وتتلخص فى رسم الكائن الذى يريد المصور رسمه بواسطة احز فى طبقة البريق ، أى أن تفاصيل ملامح الشخص هى التى تظهر فقط بلون البطانة .

٨- ظهرت الشخصية الفردية للمصور الفاطمى عل يالخزف بشكل واضح ويمكن ملاحظة ذلك من خلال العدد الكبير من توقيعات مصورى الخزف من جهة ومن جهة أخرى من خلال العدد الهائل من ملامح الوجوه المختلفة التى يمثل كل منها أسلوب يميز المصور الذى رسمه عن غيره .

٩- ومن هذه النتائج أيضًا التى تتعلق بالخزف ، والتى توصلت إليها ، قطعة أعتقد أنها تحوى الاسم الكامل للمصور «سعد» وهو «سعد موسى بن عمر» وعلى هذا فإن القول بأن «سعد» كان مسيحيًا أو غير صحيح .

١٠- كما أننى أعتقد أن الاسم الصحيح لـ «جعفر» هو «جعفر المصرى» وليس «جعفر البصرى» .

١١- إضافة عدد من التوقيعات إلى ما هو معروف .

رابعًا - بالنسبة للعاج :

١- تناولت التصاوير المرسومة على العاج وكذلك المنفذة بواسطة الحز أو الحفر نفس الموضوعات التى سبق وجودها على الورق والجدران والخزف .

٢- بالنسبة لملامح الأشخاص فإنها كانت أيضًا بدورها يميزها :

أ - أسلوب الهدوء والنعومة فى تصاوير أفراد الطبقة الأرستقراطية .

ب- الأسلوب الصارم فى بساطة بالنسبة لأفراد الطبقات الدنيا .

جـ- أسلوب الهدوء المشوب بالوقار فيما يتعلق بالأشخاص الذين يعتقد أنهم من رجال الدين .

٣- يبدو لى أن الاعتماد على العناصر التصويرية على العاج سواء أكانت منفذة بواسطة الرسم أو الحز أو الحفر أفضل بكثير من الاعتماد على مكان وجود القطعة فى الوقت الحالى ذلك أن كثيرًا من القطع العاجية الموجودة حاليًا فى زوربا عليها تصاوير مشابهة لتلك الموجودة على الورق والخزف والجدران سواء من حيث أو أسلوب تنفيذها مما يثبت أنها خرجت من نفس مدرسة التصوير التى أخرجت التصاوير السابقة . وعل يهذا فإن الاعتماد على العناصر التصويرية أمر «مهم» فى تأريخ القطعة بل ونسبتها إلى مكان معين .

ومن النتائج العامة التى توصلت إليها :

١- تحديد الملامح العامة بالإضافة إلى المميزات الخاصة بمدرسة التصوير فى العصر الفاطمى . ذلك أنه إذا كان هناك من يعتبر أن المدرسة العربية هى أولى مدارس التصوير الإسلامية فإن هذه المدرسة كان يسبقها مدرسة أخرى فى فن التصوير هى المدرسة الفاطمية ولقد انتشرت هذه المدرسة فى عدة مراكز :

أ - مركز رئيسى فى القاهرة .

ب- مراكز فرعية فى كل من صقلية ، وسوريا ، وشمال أفريقيا .

٢- كانت تصاوير هـذه المدرسة غير قاصرة على المخطوطات أو الورق فحسب بل كان ميدانها :

أ - الورق .

ب- الجدران .

جـ- مواد الفنون التطبيقية المختلفة وبصفة اصة الخزف والعاج والخشب .

٣- أهم مميزات هذه المدرسة فى التصور هى :

أولاً - المميزات العامة :

أ - **من ناحية الموضوعات** : تناولت الموضوعات التصويرية فى هذه المدرسة حياة كل أفراد المجتمع من طبقات أرستقراطية والطبقات الشعبية - الطبقة العامة - طبقة رجال الجيش والمحاربين - طبقة رجال الدين .

ب- **من ناحية الأسلوب الفنى** : تمتاز المدرسة الفاطمية من ناحية الأسلوب الفنى بمميزات عامة منها :

١- الطابع العربى ويبدو هذا فى رسوم الوجوه الآدمية وفى الملابس التى تمتاز بأنها فضفاضة وذات أكمام واسعة

٢- البساطة الشديدة فى تصميم الصورة حيث نلاحظ أن عدد الأشخاص فيها قليل كما أن حركاتهم متنوعة لكنها بسيطة . كما أن المصور كان يرسم أشخاصه من مقدمة الصورة سواء أكان ذلك على الورق أو الجدران أو - الخزف أو العاج .

٣- معظم التصاوير الفاطمية كان يحيط بها إطارات ، هذه الإطارت تنرعت أشكالها من حيث الشكل البسيط جداً وهو عبارة عن خط رفيع يحيط بالصورة من الجهات الأربع ، إلى جديلة معقودة ، أو من حبيبات تدور حول الصورة من جميع الجهات ، إلى أشكال متنوعة من الإطارات كما هو الحال فى الخزف .

٤- تمثيل الأرضية علـى هيئة فروع نباتية تخرج منهـا أوراق كانت فى كثير من الأحيان مرسومة بطريقة طبيعية ، وأحيانًا كانت تخرج من ا لأرضية شجرة صغيرة أو فرع نباتى محور .

٥- كانت خلفية الصورة فى كثير من الأحيان يشغلها بعض مقتنيات الأثاث مثل الأوانى كالأباريـق والصحون وأحيانًا أخرى كانت تشـغل بواسطة عمائر أو أجزاء من الأبنية التى كانت بدورها ترسم بطريقة واقعية حينما وكانت ترسم بطريقة اصطلاحية حينًا آخر .

٦- بالنسبة لتصاوير الآدميين فقد كان يميزها أسلوبان فى المدرسة الفاطمية :

أ - أسلوب البعد عن التمثيل الواقـعى ويتضح ذلك فى تصوير الآدميين تصـويرًا اصطلاحـيًا محورًا ، بالإضـافة إلى الاهتـمام بالشـخص الرئيسـى فى الصورة سواء من حـيث الحجم أو الملبـس أو الزخرفة فكان هذا الشخص يرسم أكبـر من سائر الرسوم الآدمية الأخرى ، أو عن طريق زخرفة رداء هذا الشخص الرئـيسى بالزخارف الفنية أو رسم الهالات حول رؤوس الأشخاص ولم تكن الهالة هنا ترمز إلى أى قداسة بل كان يقصد بها فى كثـير من الأحيان لفت النظر إلى هذا الشخص وأهـميته ، وفى بعض ا لأحيـان ظهرت حول رؤوس بعض الشخـصيات الدينية وربما كـان ظهورها هنا نوعًا من الـتقليد لنماذج تصويرية مسيحسة .

ب- أسلوب الميل إلى التمثيل الواقعى ويـتضح بصفة خاصة فى التصاوير التى تمثـل أفراد الطبقة العامـة حيث كانت ملامح الأشخـاص منها واقعية قريبة مـن الطبيعة ، كما كانت حركاتـهم واقعية أيضًا سواء أثنـاء تأديهم لـلأعمال أو أثـناء اللهـو واللعـب كما أتت مـلامح وجوههم قريبة مـن الطبيعة بحيث يمكن للمشـاهد أن يعرف انفعال الشخص سواء أكان انفعال سار أو انـفعال غير سار . ويتضح هذا الميل إلـى التمثيل الـواقعى أيضًا فى شـكل الملابس البسـيطة ذات الطيات الطبيعية .

٧- الميل نحو الزخرفة : ويتضح هذا الميل نحو الطابع الزخرفى فى استخدام الألوان البراقة الزاهيـة وتلوين الخلفية بلون ذهبى وخـاصة فى التصاوير الموجودة على الخزف ذى الـبريق المعدنى . كما يتضح الـطابع الزخرفى فى أسلوب رسم طيـات الماكيت وقد عرضت المدرسة الفاطـمية أساليب متعددة فى زخرفة الثياب أو رسم طيـاتها ، ومن هذه الطرق التى يتضح فيها الميل إلى الطابع الزخرفى ، زخرفة الثياب بصور حيوانات أو أزهار وخطوط ورسوم هنـدسية أو على هطيئـة خطوط منسابة تشـع من مركز تجمع واحد .

٨- على الرغم من انتشار هذه المميزات العـامة فى كل المراكز الفنية للمدرسة إلا أن هناك مميزات خاصة بكل مركـز من هذه المراكز وذلك يرجع إلى التأثيرات المحلية فى كل إقليم من هذه الأقاليم فعلى سبيل المثال :

أ - يتضح للطابع المصرى فى مـلامح الوجوه خاصة فى تصاوير الخزف ذى البريق المعدنى فى الموضوعات الشعبية .

ب- يتضح الطابع الغربى فى ملامح الوجوه فى بعض التصاوير المرسومة فى صقلية وعلى الرغم من أن المميزات العامة لهذا المركز هى نفسها المميزات العـامة للتصاوير الفـاطمية إلا أن اختلاف البيـئة بالإضافة إلى الـرعاة الجـدد هنا أدى إلـى ظهـور هذه المـلامح الغـربيـة فى التصاوير .

جـ- كذلك يتضـح الطابع الـسررى فى بعض تصـاوير الخزف ذى البريق المعدنى فى العصر الفاطمى على الرغم من انتماء هذه التصاوير إلى المدرسة الفاطميـة إلا أنها من جهة أخرى يظهر فيهـا الطابع المحلى (الملامح الهيلينية) .

وليس من شك فى أن القاهرة كانت من أهم هذه المراكز إن لم تكن هى المركز الرئيسى سواء من حيث وضوح المميزات التصويرية لهذه المدرسة أو من حيث الـعدد الكبير من نماذج التصاوير الـتى وصلتنا منها .

٩- يلاحظ من العرض السـابق للمميزات المدرسة الفاطمـية فى التصوير أن كثيـرًا من هذه المميـزات إن لم تكن كلـها كانت هى الـسمة الرئيـسية للمدرسة العربية فى التصوير .

١٠- يبدو أن المدرسة العربية فى التصويـر قامت على أسس المدرسة الفاطمية التى سبقتها ذلك لأن انتهاء الخلافة الفاطمية تحت معاول الأيوبيين السنة أدى إلى تفرق المـصورين الفاطميين أو تـلاميذهم فى أنحاء متـفرقة من العالم العربـى الأمر الذى أدى فى النهاية إلى نشـأة ما عرف بعد ذلك بالمدرسة العربيـة فى التصوير التى كان من أهم مراكـزها العراق ومصر وسوريا وإيران فـى عصر السلاجقـة وعصر المغول ومما يـؤكد ذلك فى اعتقادى :

أ - أن أقدم المخطـوطات التى تـرجع إلى المدرسة الـعربية وتـرجع إلى نهايـة القرن السادس الـهجرى (الثانى عـشر الميلادى) وهى الـفترة التالية مباشرة لزوال الخلافة الفاطمية .

ب- أن مراكز ازدهار المدرسة العربية فى التصـوير هى نفسها المراكز الفنية للمدرسة الفاطمية .

جـ- أن الأساليب الفنية المتبعة فى تصميم الموضوعات فى المدرسة العربية هى نفسهـا الأساليب الفنية التى كـانت متبعة فى المدرسة الـفاطمية بالإضافة إلى التشابه فى الموضوعات .

المراجع العربية

ابن إياس : (أبو البركات محمد بن أحمد الحنفى المصرى) ت١٥٢٤ .

بدائع الزهور فى وقائع الدهور (المسمى تاريخ مصر) .

ج٤ : تحقيق د. محمد مصطفى وآخرون . استامبول ١٩٣١م .

ج٥ : تحقيق د. محمد مصطفى وآخرون . استامبول ١٩٣٢م .

ابن تغريدى : (جمال الدين أبو المحاسن يوسف) ت١٤٦٩ .

النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة (دار الكتب المصرية ١٩٢٩ - ١٩٤٢) .

ابن سيدة : (أبو الحسن على بن إسماعيل) .

المخصص ١٧ جزء . المكتب التجارى للطباعة والتوزيع والنشر ببيروت .

أحمد تيمور :

التصوير عند العرب ، تحقيق زكى محمد حسن . القاهرة ١٩٤٢ .

أحمد فكرى :

مساجد القاهرة ومدارسها . جزءان ، القاهرة ١٩٦١- ١٩٦٩ .

القلقشندى : (شهاب الدين أحمد بن على القلقشندى) ت٨٢١ هـ .

صبح الأعشى فى صناعة الإنشا ١٤٠ جزء ، طبعة دار الكتب (١٩١٣ - ١٩١٩) .

المقريزى : (تقى الدين أبو العباس أحمد بن على) ت١٤١٤م .

المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار - جزءان - بولاق ١٢٧٠هـ - ١٨٥٣م .

جاك تاجر :

أقباط منذ الفتح العربى إلى عام ١٩٢٢ - القاهرة ١٩٥١ .

جمال الدين الشيال :

تاريخ مصر الإسلامية . دار المعارف . القاهرة ١٩٦٧ .

جمال محمد محرز :

التصوير الإسلامى ومدارسه . القاهرة ١٩٦٢ .

الخزف ذى البريق المعدنى - مجلة كلية الآداب ، يوليو ١٩٤٤ .

حسن إبراهيم حسن :

الفاطميون فى مصر . القاهرة ، ١٩٣٢ .

المجمل فى التاريخ المصرى . القاهرة ١٩٤٢ .

حسن الباشا :

التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى . القاهرة ١٩٥٩ .

فن التصوير فى مصر الإسلامية - الطبعة الأولى . القاهرة ١٩٦٦ .

حسين مجيب المصرى :

إيران ومصر عبر العصور . القاهرة ١٩٧٢ .

دوايت . . رونلدس :

عقيدة الشيعة . ترجمة (ع.م.) . القاهرة ١٩٤٦ .

دوزى (ر.) :

ترجمة أكرم فاضل . المعجم المفصل بزسماء الملابس عند العرب ، بغداد ١٩٧١ .

زامباور :

معجم الأنساب والأسرات الحاكمة فى التاريخ الإسلامى . جزءان ، ترجمة وإخراج د. زكى محمد حسن ، د. حسن محمود وآخرين . القاهرة ١٩٤٩ - ١٩٥٢ .

زكى محمد حسن :

الفن الإسلامى فى مصر (من الفتح العـربى إلى نهاية العصر الطولونى) جـ١ . القاهرة ١٩٣٥ .

كنوز الفاطميين . القاهرة ١٩٣٧ .

بعض التأثيرات القبطية فى الفنون الإسلامية . القاهرة ١٩٣٧م .

فنون الإسلام . القاهرة ١٩٤٨ .

مدرسة بغداد فى التصوير الإسلامى . مجلة سومر المجلد ١١ - ج١ .

تحف جديدة من الخزف الفاطمى - مجلة كلية الآداب ، ديسمبر ١٩٥١ .

أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية - بغداد ١٩٥٦ .

شبابيك القلل - مجلة الثقافة العدد ١١٥ .

سعاد ماهر :

منسوجات المتحف القبطى . القاهرة ١٩٥٧ .

أثر الفـنون التشكيـلية القديمة عـلـى فن القاهـرة فى العصر الفـاطمى ، القاهرة ١٩٦٩ .

رسالة دكتوراة عن النسيج المصرى فى عصر الانتقال ١٩٥٤ .

خزف الرقة ، مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة ١٩٥٥ .

زخارف وطراز سامرا . مجلة بكلية الآداب . المجلد ١٣ جزء ٢ .

سعد الخادم :

تصويرنا الشعبى خلال العصور - القاهرة ١٩٦٣ .

الرقص الشعبى - القاهرة ١٩٧٢ .

سعيد عبد الفتاح عاشور :

مصر في العصور الوسطى . القاهرة ١٩٧١ .

سيدة إسماعيل كاشف :

مصر فـي فجر الإسلام من الفتح العربي إلى قيام الدولة الطولونية القاهرة ١٩٧٠ .

مصر في عصر الإخشيديين . القاهرة ١٩٧٠ .

عبد الرحمن زكي :

الجيش المصري في العصر الإسلامي . القاهرة ١٩٧٠ .

ترجمة وتعليق على مقالة الأستاذ «لام م» عن الخزف ذي البريق المعدني ، مجلة المقتطف - عدد مايو ١٩٣٧ .

عبد الرؤوف على يوسف :

الرسوم الآدمية على الخزف المصري في العصر الإسلامي . المجلة - العدد ٢١ .

خزافون في العصر الفاطمي وأساليبهم الفنية - مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة ، المجلد ٢ الجزء الثاني ، ديسمبر ١٩٥٨ .

عبد المنعم ماجد :

نظم الفاطميون ورسومهم في مصر ١٩٥٥ .

عبد النعيم حسنين :

التقاء الحضارتين المصرية والإيرانية - القاهرة ١٩٧٥ .

فريد شافعي :

مميزات الأخشاب في الطراز العباسي والفاطمي في مصر - مجلة كلية

الآداب - مايو ١٩٥٤ .

الأخشــاب المزخرفة فــى الطــراز الأمــوى . مجــلد ١٤ ج٢ . ديسمبر ١٩٥٢ .

ماير (ل . أ .) : (ترجمة صالح الشيتى) ، الملابس المملوكية . القاهرة سنة ١٩٧٢ .

متز آدم :

(ترجمة أبو ريدة) الحضارة الإسلامية . اتلقاهرة ١٩٤٧ .

محمد جمال الدين سرور :

سياسة الفاطميين الخارجية ، القاهرة ١٩٦٧م .

سياسة الفاطميين الداخلية ، القاهرة .

محمد حماد :

التصوير المـصرى فى التراث المصرى القـديم فى العهد القبطـى . الطبعة الثانية القاهرة ١٩٦٤ .

محمد رضا المظفر :

عقائد الامامية - الطبعة الثالثة . دار النجاح ، القاهرة ١٩٧٠ .

محمد عبد العزيز مرزوق :

الفن الإسلامى فى مصر . القاهرة ١٩٦٣ .

الزخرفة المنسوجة فى الأقمشة الفاطمية . القاهرة ، ١٩٤٢ .

الصلات المتبادلة بين مصر وإيران . القاهرة ١٩٧٥ .

محمد عبد الله عنان :

مصر الإسلامية «تاريخ الخطط المصرية» القاهرة ١٩٣١ .

محمد مصطفى :

مناظر دينية على التحف الإسلامية - المجلة - العدد ٤٨ .

الخزف الإسلامى - القاهرة ١٩٥٦ .

دليل دوجز لمتحف الفن الإسلامى . القاهرة ١٩٥٣ .

مراد كامل :

حضارة مصر فى العصر القبطى .

نعمت إسماعيل :

فنون الشرق الأوسط القديم - دار المعارف بمصر ، ١٩٦٩ .

المراجع الأجنبية

Abel, M. Arman, Gaibe et Les Grands FAIENCIES D'Epoque Mameluke. Le Caire, 1930.

Ali Bahgat et F. Massoul, Le Céramique Musulmane De l'Egypte. Le Caire, 1930.

Arnold (Th.), Painting in Islam, Oxford, 1928, The Caliphat, Oxford 1924.

Arnold (Th.) et - Grohmann (A.), The Islamic Book, London, 1929.

Butler, (A.J.), Islamic Pottery, London, 1926.

Butler (A.J.), The Ancient Coptic Churches of Egypt, 2 Vols. Oxford 1884.

Cehen (G.), L'Islam Des Originesau Debut D'L'empive, Ottoman, Paris 1970.

Creswell (K.A.C.), Early Muslim Architecture, Oxford, 1932-1940.

Dalton, Byzantine Art and Archeology, 1911.

Deuanbez (P.), Greek Painting, Amsterdam, 1962.

Dimand (M.S.), A Handbook of Mohammedan Decorative Arts, New York, 1930.

Du Bourguet (P.), L'Art Copte, Paris 1968.

Ettinghausen, (R.), Arab Painting, Skira 1962.

Painting in The Fatimid Period, Arts Islamica, IX, 1942.

Fehervor, Islamic Pottery, London 1973.

Gluck Und Diez, Die Kunst Des Islam, Berlin, 1925.

Graber, (A.), Pyzanting Painting, Skira 1953.

Gray (B.), A Fatimid Drawing in British Museum, Quartery XII.

Grube (E.J.), The World of Islam, London 1967.

Three Miniature From Fustat, London 1963.

Muslim Miniature Painting From the XII to XIX Century, Venezia 1962.

Hagford (P.), Et-Royaltgler L'art Byzantine, Paris 1932.

Herzfeld (E.), Die Malereien Von Samarra, Berlin 1924.

Hobson (R.). A Guide to The Islamic Pottery of the Near East, British Museum, 1932.

Kendrick (A.F.). Muhammedan Textiles of Medieval Period, Victoria and Albert Museum, 1924.

Kuhnel (E.), Islamische Klein Kunst, Berlin 1925.

Lamm (C.J.), Fatimid Wood Carving Its Style and Chranalagy in Bulletin De Institut d'Egypte, Vol. XVII, 1936.

Lane (A.), Early Islamic Pottery. London 1953.

Lane (P.S.), History of Egypt in The Middle Ages, London 1925.

Lassus (J.), The Early Christian and Pyzantine World, Skira 1952.

Marcais (G.), L'Art Musulma, Paris 1962.

Musee De l'Art Arabe Du Caire, Le Céramique De l'Epoque Musulmane (Bâle 1922).

Olmer (P.), Les Fittres de Gargoulettes (Catalog De General Du Musee Arabe Du Caire 1932).

Pauty (E.), Les Bois Sculptés d'Eglises Coptes (Époque Fatimide) Publications Du Musée Arabe Du Caire), 1930.

Pauty (E.), Les Bois Sculptés Jusqud l'Epoque Ayyoubide Ccat. Gen. (Du Musée Arabe Du Caire), 1931.

Pinder Wilson (R.), Islamic Art, London 1957.

Pope (A.), A Survey of Persian Art, Oxford 1938.

Rice (D.T.), Islamic Painting, London 1915.

Islamic Art, London 1965.

Pyzantine Painting, London 1968.

Pyzantine Art,

Rice (D.S.), A Drawing of the Fatimid Period, Bulletin of the School of Oriental And African Studies. University of London, Vol. XXI, 1958.

Sarre, (F.), Die Keramik Von Samarra, Berlin 1925.

Savaget (G.), Pottery Through The Ages,

Stead (C.), Fantastic Fauna, Cairo 1935.

TTga Monneret De Villard, Le Pitture Musulman A l'Soffitte Della Caplla Palating in Palermo, Roma 1950.

Wiet (G.), Album Du Musée Arabe, Le Caire 1930.

Deux Pieces de Céramique Egyptienne, Arts Islamic, Vol. III.

Un Dessin Du XI, Siecle Bull. De l'Institut D'Egypte, Vol. 19, Le Caire, 1936.

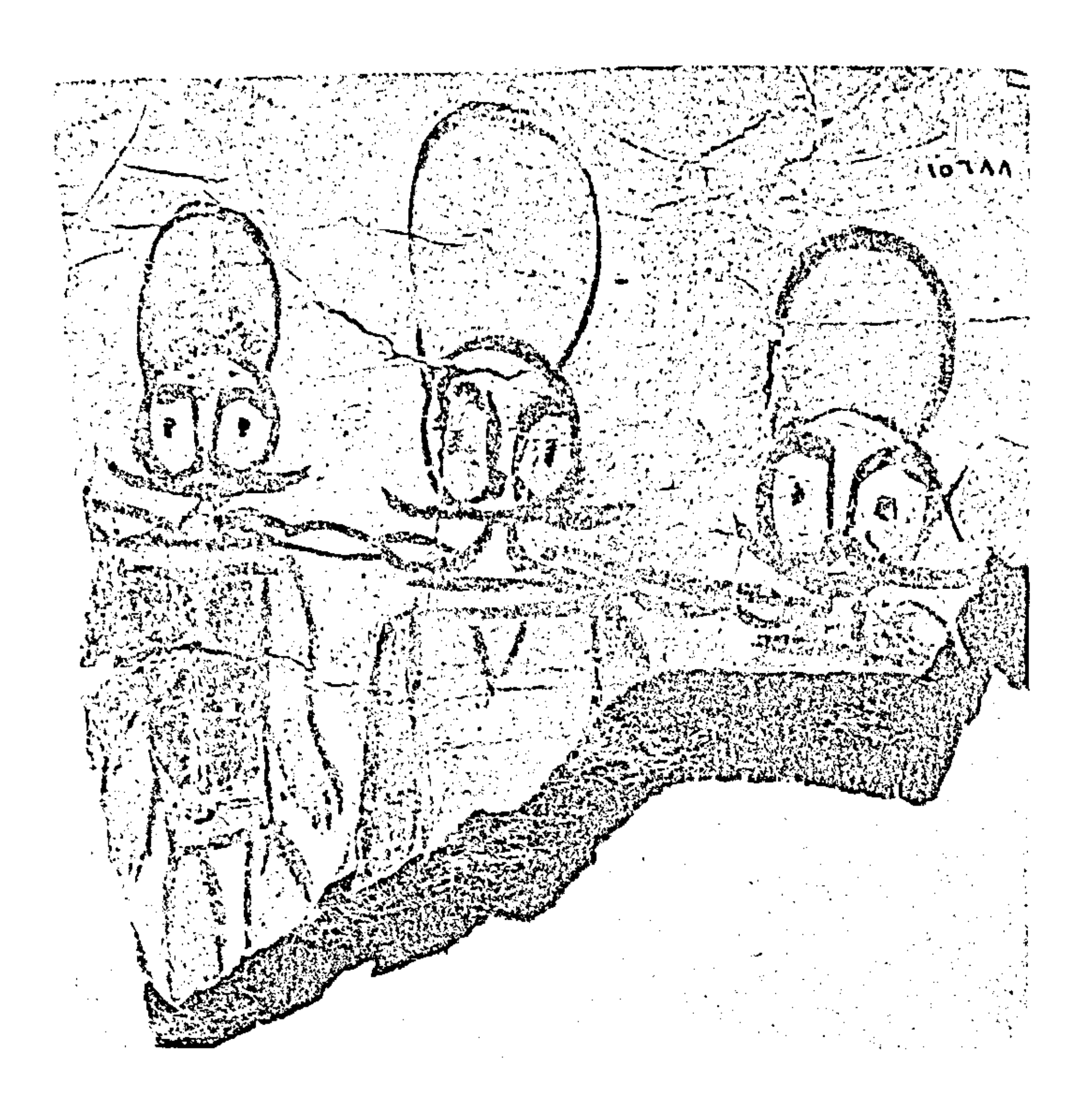
Une Peinture Du XII, Siecle Bull. Du l'Institut D'Egypte, Vol. 26, 1944.

Wulff (O.W.), Volbach (F.), Spatantike Und Koptische Stoffe Aus Agyptschen Grabungen, Berlin, 1926.

Zaky M. Hassan, Hunting As Peractised in Arab Centris of The Middle Ags.

أطلس صور
الفنون الإسلامية
فى العصر الفاطمى





بقايا صورة لثلاثة أشخاص وفيما يبدو أن الرسم نفذه فنان مبتدئ وربما
كانت الصورة رسما أوليًا تمهيدًا لنقلها على مادة من مواد الفنون التطبيقية
مصر فى العصر الفاطمى ١٠م-١١م ٤هـ - ٥هـ محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة



صورة لجنود حراسة ربما كانت غرة لمخطوط عن الحرب

ترجع إلى العصر الفاطمى ١٠م - ١١م ٤هـ - ٥هـ محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة

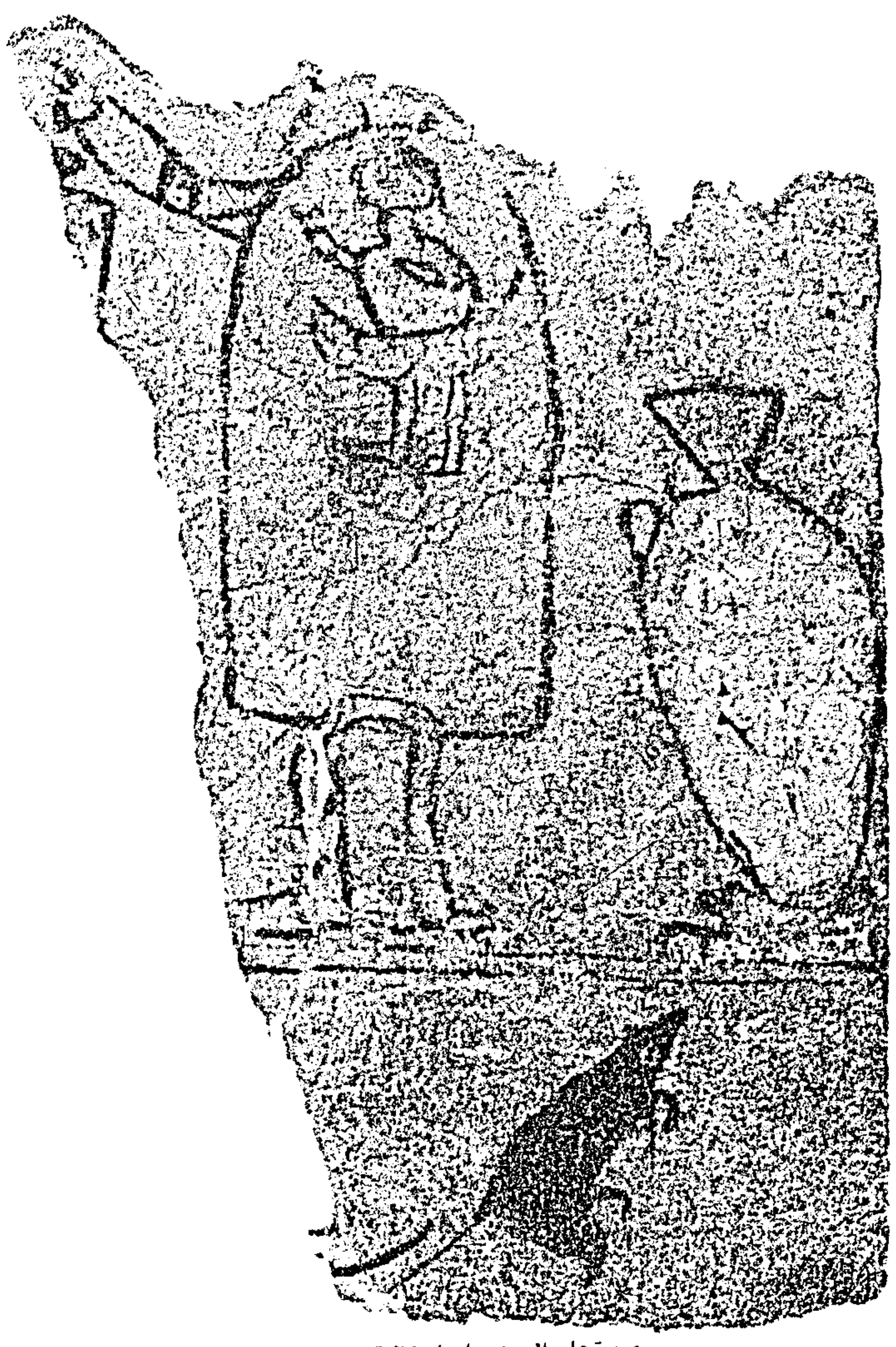
صورة لبقايا مخطوط من العصر الفاطمي

محفوظة بمجموعة الخاصة مصر ١٠م-١١م ٤هـ - ٥هـ



صورة راقص على الورق

مصر فى العصر الفاطمى ١٠م -١١م ٤هـ-٥هـ

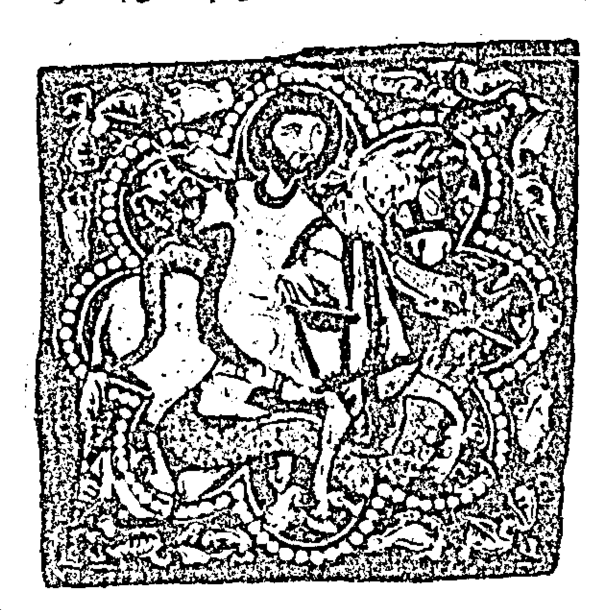


صورة على البردى عليها منظر تصويرى رمزى

ترجع إلى مصر فى العصر الفاطمى القرن ١٢م - محفوظة بمتحف البرديات بالنمسا

تصويرة لشاب جالس مأخوذة من بقايا الحمام الفاطمى

مصر القرن ١٠م-١١م ٤هـ-٥هـ محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة.



صورة فارس على حصانه

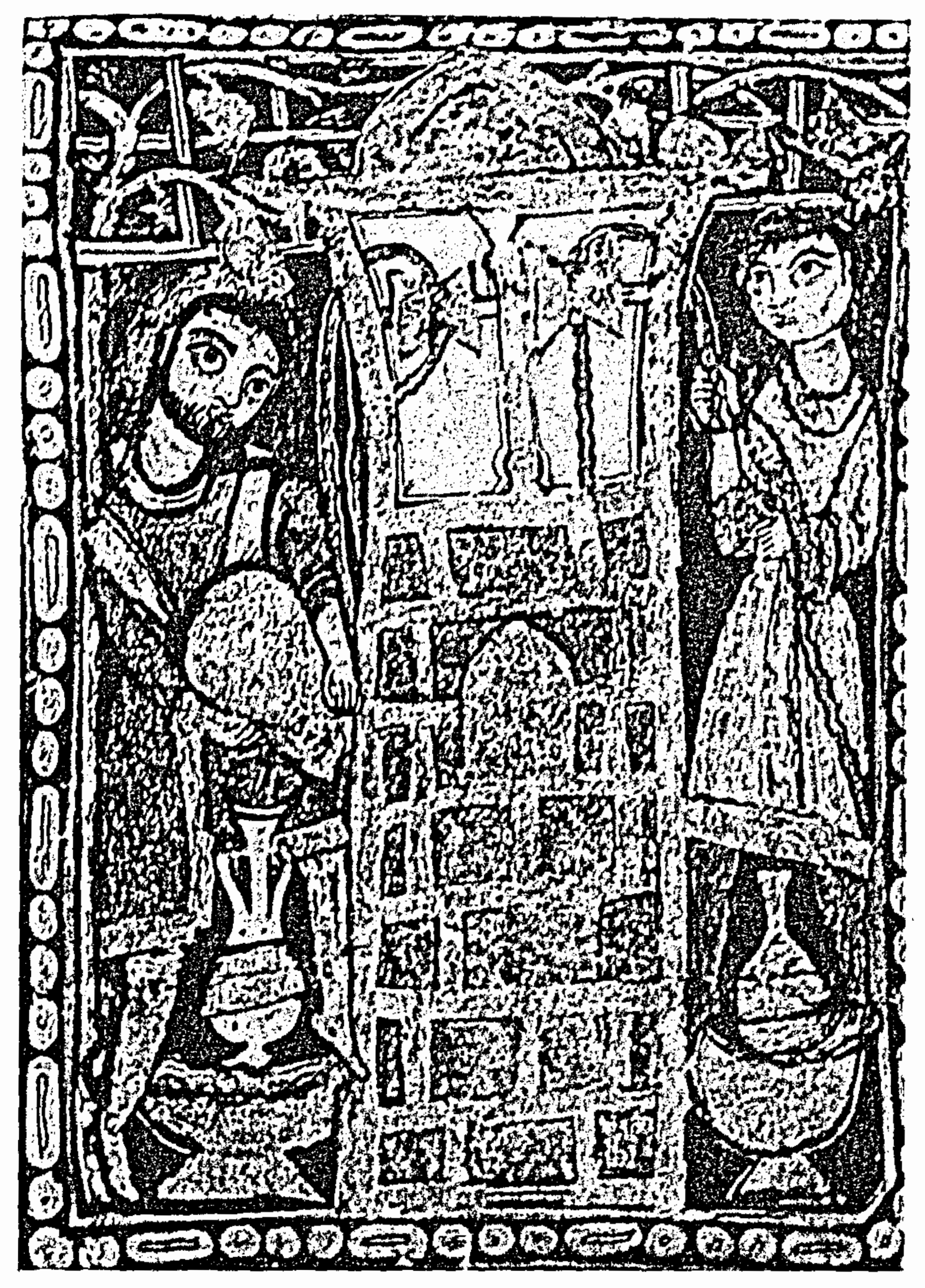
(الكابلابلاتينا فى باليرمو ١٢م)



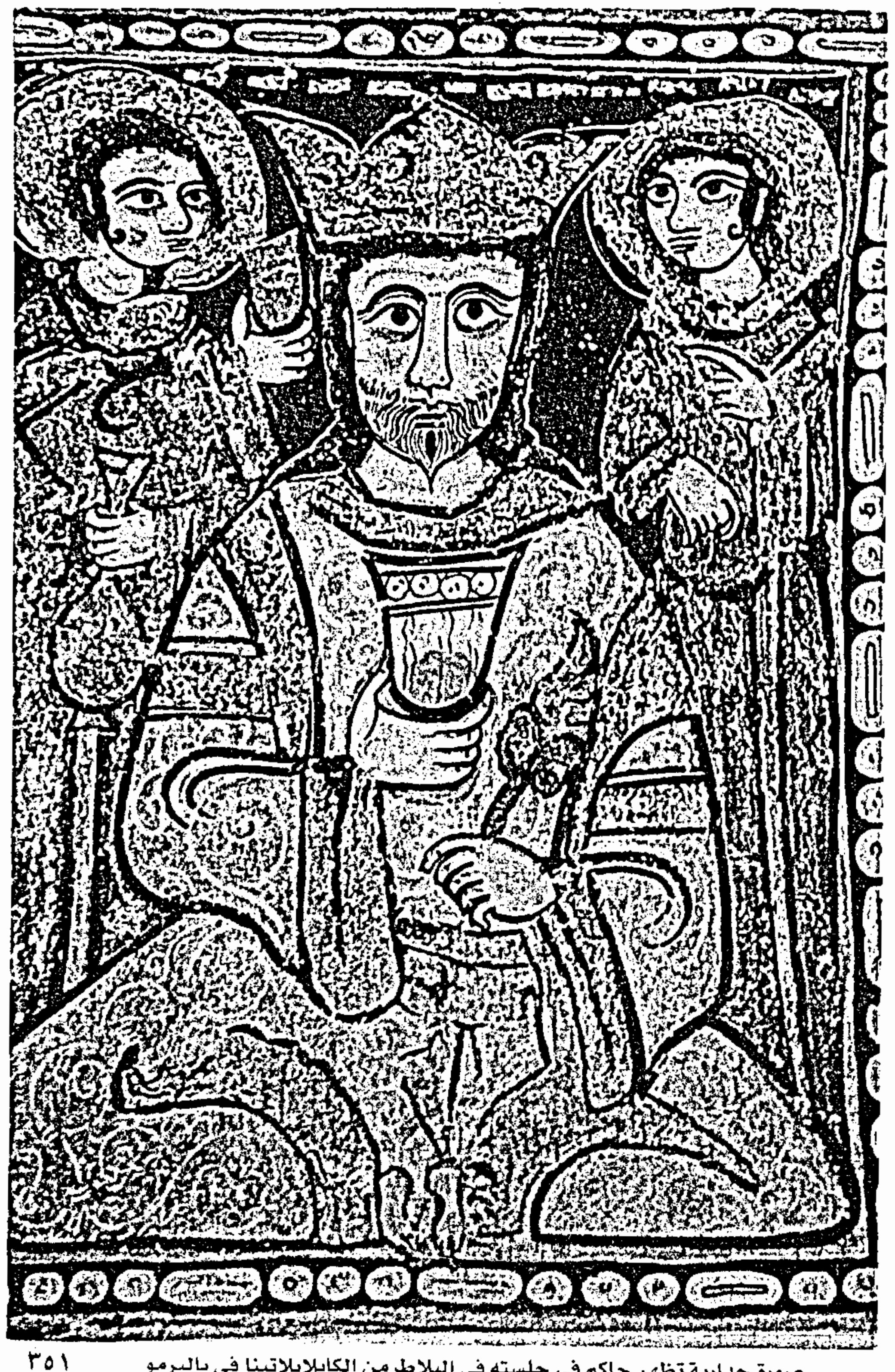
تصويرة جدارية من الكابلابلاتينا فى باليرمو
ترجع لمدرسة التصوير فى صقلية



تصوير جدارى من الكابلابلاتينا فى باليرمو
ترجع إلى مدرسة التصوير فى صقلية القرن ١٢م



صورة جدارية من الكابلابلاتينا فى باليرمو عليها تصاوير لعمال فى داخل القصر
والصورة ترجع إلى مدرسة التصوير (صقلية ١٢م)

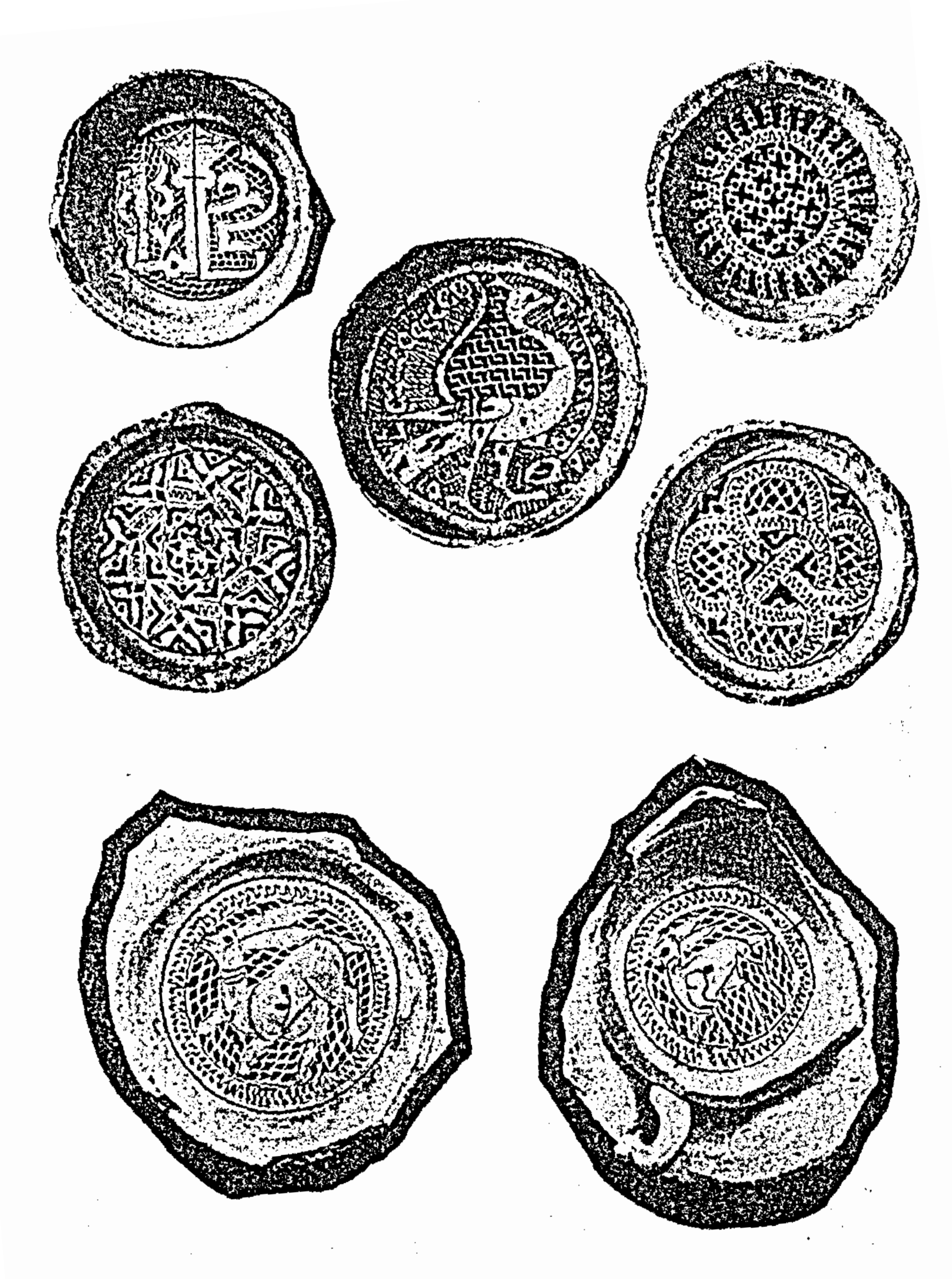


صورة جدارية تظهر حاكم في جلسته في البلاط من الكابلابلاتينا في باليرمو

ترجع إلي مدرسة التصوير في صقلية القرن ١٢



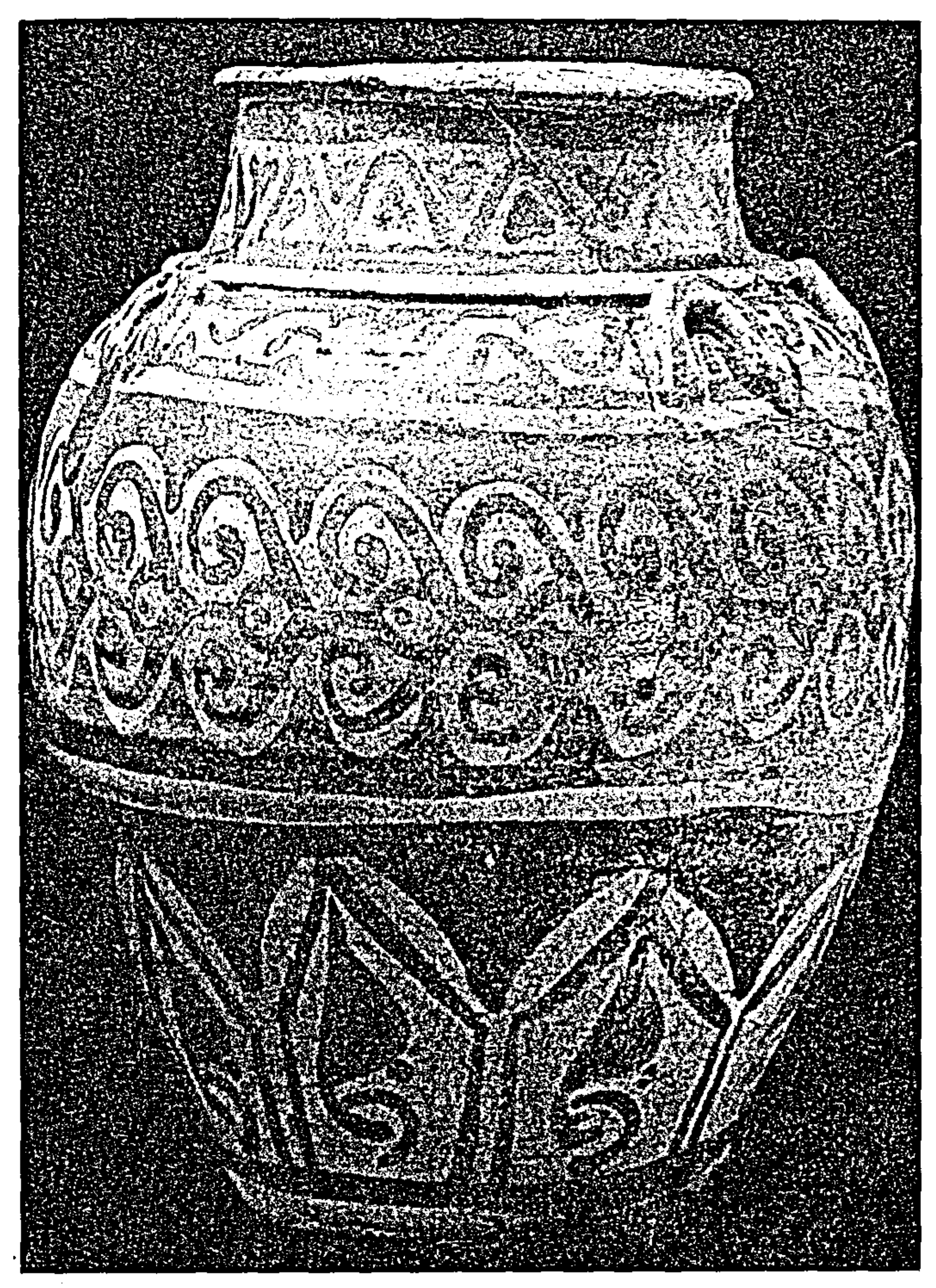
لوحة من الرخام
عليها مناظر تصويرية متنوعة ترجع إلى العصر الفاطمى ١١م-١٢م ٥هـ-٦هـ
محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة



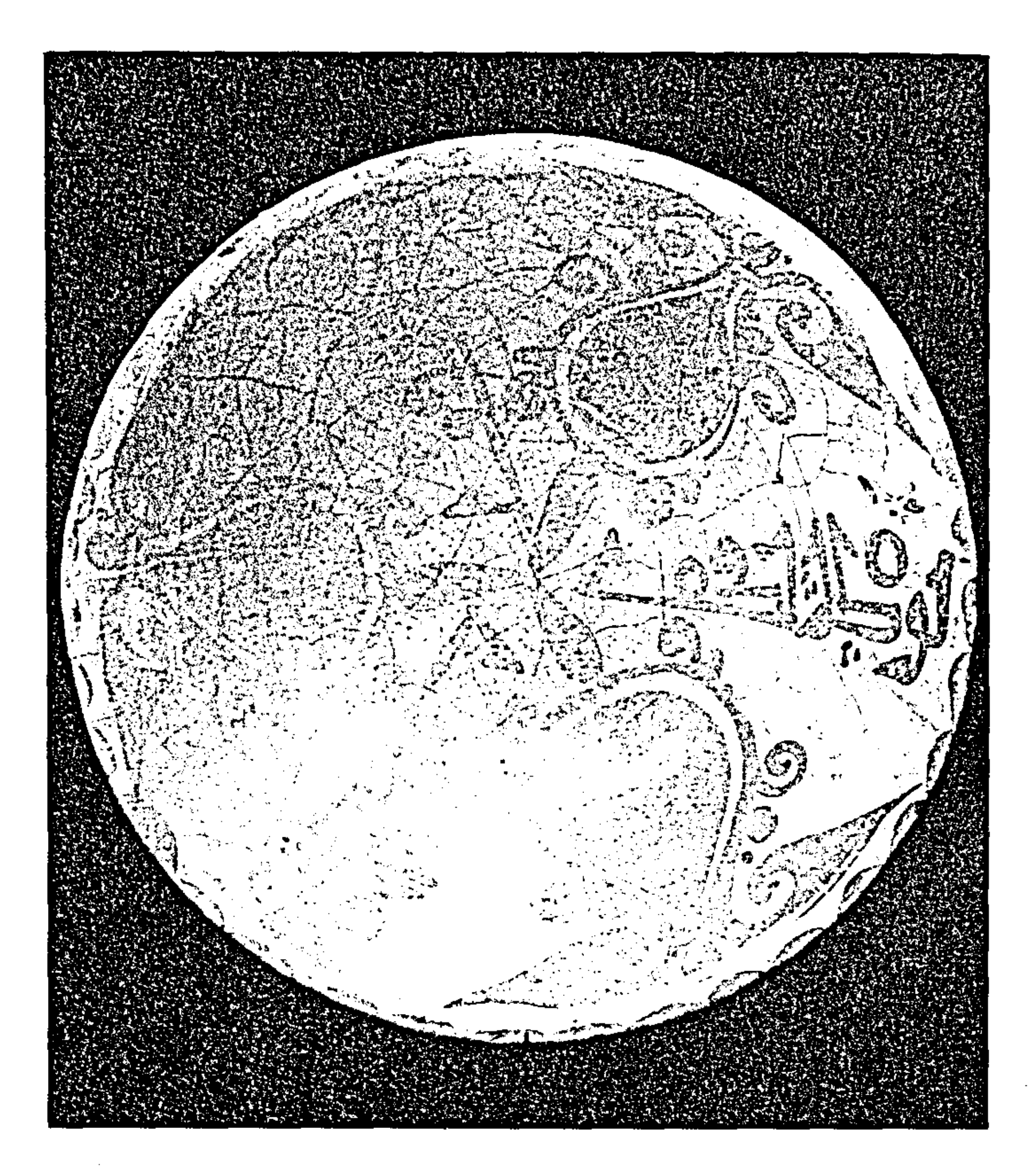
مجموعة من شبابيك القلل الفاطمية

ترجع إلى مصر فى العصر الفاطمى ١٠م - ١١م ٤هـ- ٥هـ

محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة



قدر من الخزف ذو البريق المعدنى
(مصر فى العصر الفاطمى ١٠م - ١١م ٤هـ -٥هـ)
محفوظ بمجموعة الصباح بالكويت (دار الآثار الإسلامية)



صحن من الخزف ذو البريق المعدنى عليه عبارةبركة لصاحبه
مصر فى العصر الفاطمى ١٠م - ١١م ٤هـ - ٥هـ
محفوظ بمجموعة الصباح بالكويت (دار الآثار الإسلامية)



صحن من الخزف ذوالبريق المعدنى عليه صور شخص جالس فى وضع احتفالى
والصحن يرجع إلى مصر فى العصر الفاطمى ١٠م-١١م ٤هـ - ٥هـ
محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة



صحن البريق ذو البريق المعدنى عليه زخارف لطاووس محاط بالخط الكوفى المورق
يرجع إلى مصر فى العصر الفاطمى ١٠م - ١١م ٤هـ - ٥هـ
محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة



صحن من الخزف ذو البريق المعدنى
يرجع إلى مصر فى العصر الفاطمى ١٠م - ١١م ٤هـ - ٥هـ
محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة



صحن من الخزف ذو البريق المعدنى

مصر العصر الفاطمى ١٠م - ١١م ٤هـ -٥هـ - محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة



قطعة من الزجاج عليها رسم بالبريق المعدنى لغزال

مصر فى العصر الفاطمى ١٠م-١١م ٤هـ- ٥هـ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة



تصويرة لمصارعة بين اثنين من اللاعبين

ترجع إلى مصر فى العصر الفاطمى ١١م - ١٢م ٥هـ - ٦هـ



قطعة صغيرة من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى عليها بقايا صورة آدمى
ترجع إلى مصر فى العصر الفاطمى ١١م-١٢م ٥هـ - ٦ هـ
محفوظة بمجموعة الصباح بالكويت (دار الآثار الإسلامية)



أجزاء مجمعة من صحن من الخزف الفاطمى ذو البريق المعدنى
ويتضح عليه تأثيرات واضحة من الفن اليوناني ترجع إلى مصر فى العصر
الفـاطمى ١١م -١٢م ٥هـ -٦هـ محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة

قطعة من الخزف ذى البريق المعدنى على صورة كائن خرافى
يرجع إلى مصر فى العصر الفاطمى ١٠م - ١١م
محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة



قطعة من الخزف ذى البريق المعدنى
مصر فى العصر الفاطمى ١١م - ١٢م ٥هـ -٦هـ وتبدو فيه
التأثيرات اليونانية واضحة محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة



صورة راقصة على الخزف ذو البريق المعدنى الفاطمى

مصر فى العصر الفاطمى ١١م-١٢م ٥هـ - ٦هـ محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة



رياضة التحطيب كما تبدو فى صحن من الخزف ذو البريق المعدنى الفاطمى
مصر ١١م-١٢م ٥هـ - ٦هـ ، محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة



قدر من الخزف الفاطمى ذو البريق المعدنى عليه صورة لحيوان في وضع انقضاض

مصر ١١م - ١٢م ٥هـ-٦هـ



لوح من العاج عليه تصويرة لأرانب فى حالة عدو على أرضية نباتية
مصر فى العصر الفاطمى ١٠م - ١١م ٤هـ - ٥هـ
محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة



قطعة من العاج عليها صورة لكائن خرافى منفذة بالحفر
مصر فى العصر الفاطمى ١٠م - ١١م ٤هـ- ٥م
محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة



قطعة من العاج غير محددة الشكل عليها صورة لشخص جالس وفى يده
كأس ويظهر اسفله حيوان وإلى جواره اتباع وربما كانت تصويرة رمزية
مصر فى العصر الفاطمى ١٠م - ١١م ٤هـ - ٥هـ
محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة



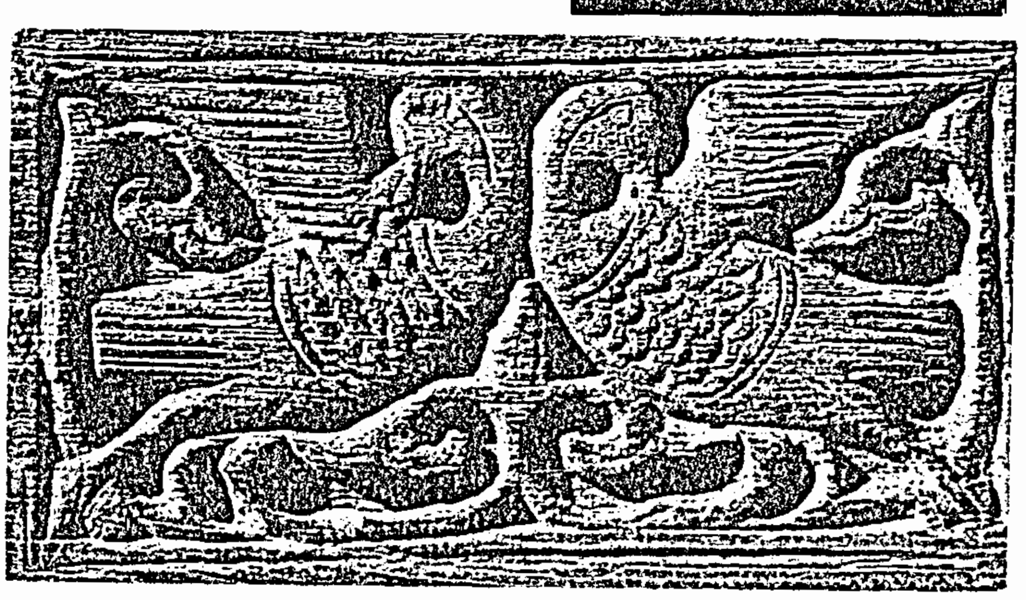
بوق صيد من العاج

يرجع إلى مصر فى العصر الفاطمي ١١م - ١٢ م ٥ هـ - ٦هـ

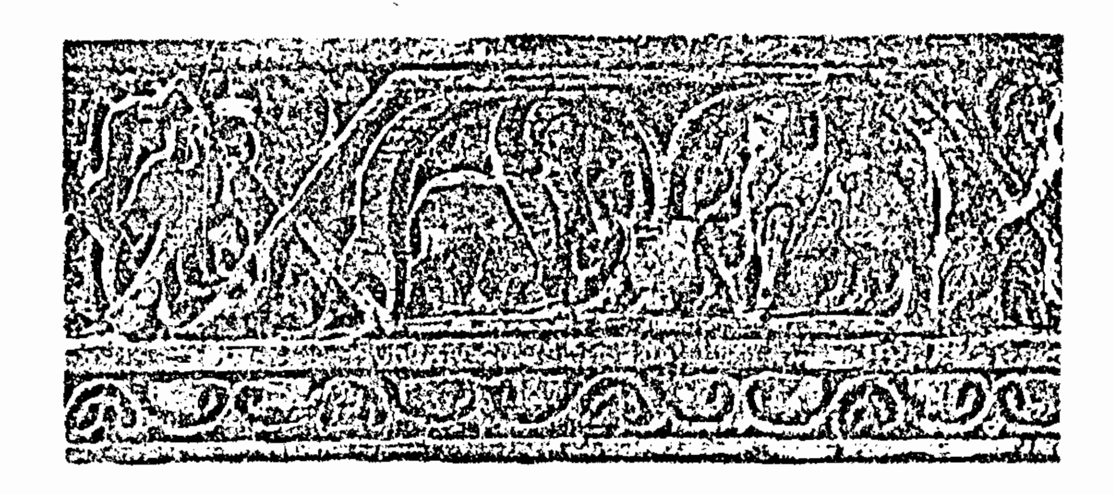
محفوظ بمجموعة الصباح بالكويت (دار الآثار الإسلامية)

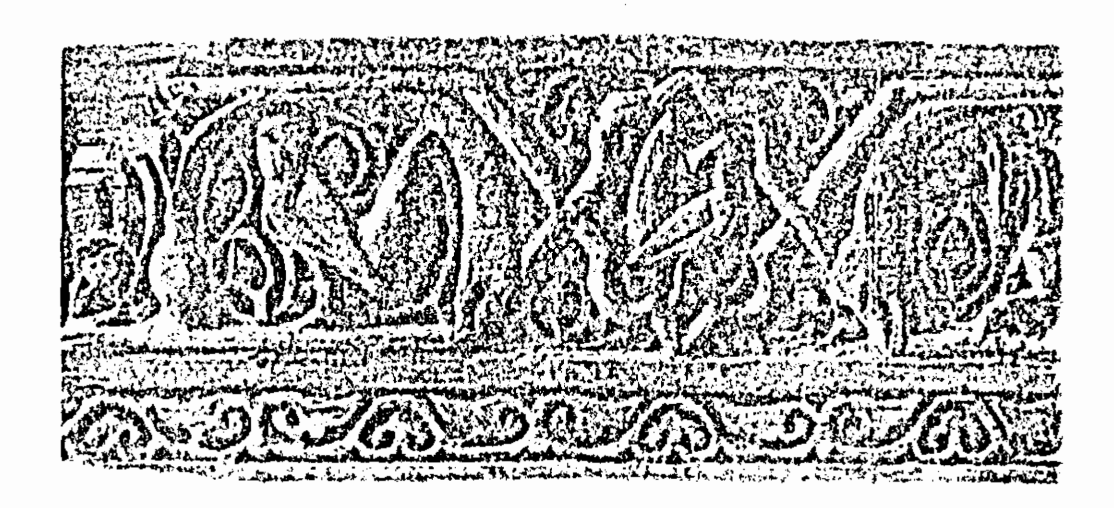


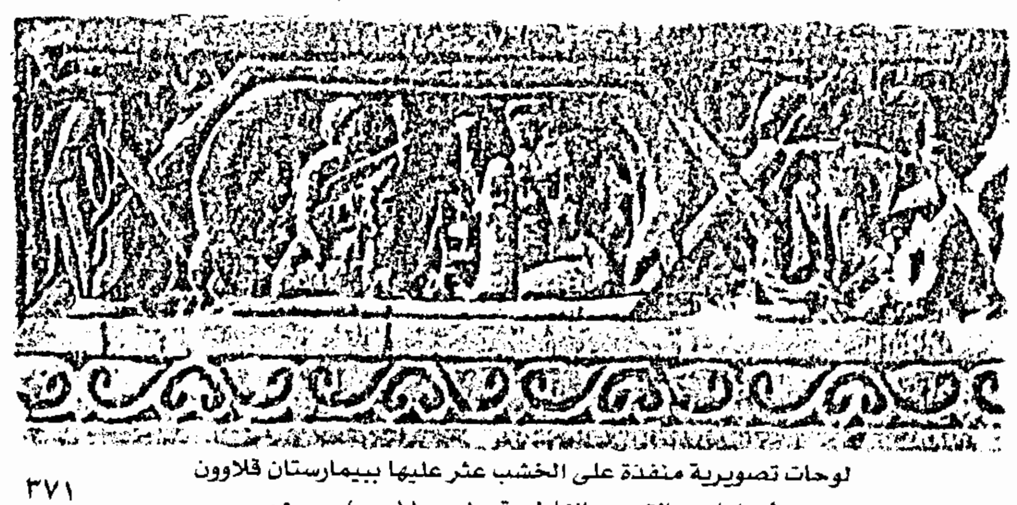
لوح من الخشب عليه مناظر تصويرية متنوعة يرجع إلى مصر فى العصر الفاطمى ١٠م-١١م ٤هـ - ٥هـ محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة



لوح من الخشب عليه رسوم طيور على أرضية نباتية - يرجع إلى مصر فى العصر الفاطمى ١٠-١١م ٤م-٥هـ - محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة



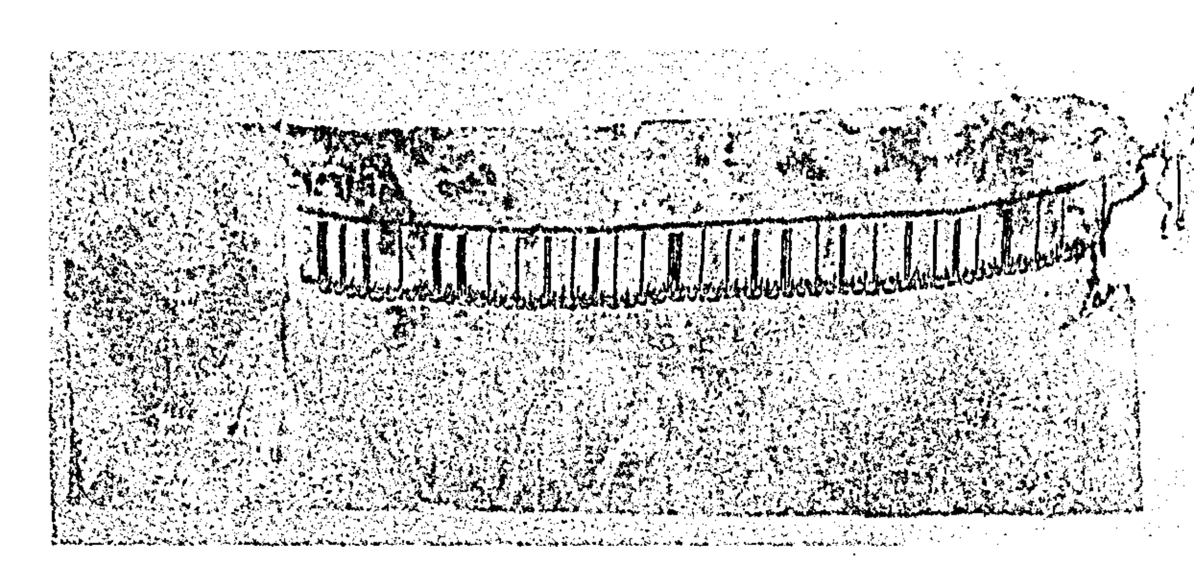




لوحات تصويرية منفذة على الخشب عثر عليها ببيمارستان قلاوون
وأصلها من القصور الفاطمية ١٠م - ١١م ٤هـ - ٥هـ



محراب صغير عليه عبارات شيعية
مصر فى العصر الفاطمى ١٠م - ١١م ٤هـ - ٥هـ
محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة



قطعة من النسيج عليها شريط طراز
ترجع إلى مصر فى العصر الفاطمى ١٠م-١١م ٤هـ - ٥هـ
محفوظة بمجموعة الصباح بالكويت (دار الاثار الإسلامية)



تمثال لأسد

يرجع إلى مصر فى العصرالفاطمى ١١م-١٢م ٥هـ-٦هـ

محفوظ بمتحف الفن الإسلامى



الفنون الإسلامية فى العصر الفاطمى

هذا الكتاب

لماذا العصر الفاطمى؟؟

لعل هذا السؤال يستوقف القارىء حين رؤيته لعنوان الجزء الأول من هذه السلسلة التى تزمع **دار غريب** نشرها بالتعاون مع الأستاذ الدكتور **محمود إبراهيم حسين**.

والواقع أن العصر الفاطمى هو أكثر العصور الإسلامية فى مصر ازدهاراً وثراء سواء من الناحية الفنية والمعمارية والحضارية، أو من الناحية الاقتصادية وهو فى الوقت نفسه أكثر العصور الإسلامية إثارة للجدل.

وسوف يطوف بنا المؤلف - المتخصص فى هذا العصر - خلال هذه السلسلة من الكتب التى بدأها بجزء خاص بالتصوير والنحت من خلال مجالات الفنون الزخرفية المختلفة من خزف وعاج وخشب ونسيج ورسوم جدراية أو فسيفساء.

كما يتعرض فى هذا الجزء إلى الحديث عن الأساليب الفنية المتبعة فى تنفيذ العمليات الفنية، كما يلقى الضوء فى دراسة تحليلية دقيقة حول شخصية القائمين على العمل الفنى من الفنانين المسلمين، والكيفية التى أداروا بها عملياتهم الفنية، ومواطن الإبداع فى الفنون الفاطمية داخل وخارج مصر. ويسبق ذلك كله مدخل يتحدث فيه المؤلف عن الرؤية المذهبية للفاطميين فيما يتعلق بقضية التصوير.

وهكذا سوف تكون هذه الموسوعة مرجعاً لا غنى عنه لكل من أراد المعرفة لجوانب الفنون الإسلامية المختلفة والفاطمية على وجه التحديد.